BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Sadoul: *Dziga Vertov e i futuristi italiani* - Gambetti: *I tredici film di Becker* - Nemeskürty: *Immagine, tempo, movimento* - Cincotti: *S. Sebastiano.*

Note e rubriche di: *CASTELLO* e *CHITI.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXV - NUMERO 7 - LUGLIO 1964

Sommario

SAGGI E SERVIZI

NOTE

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXV - n. 7

luglio 1964

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

XI Congresso del Centro di Collegamento tra Scuole di Cinema e TV

Dal 29 maggio al 4 giugno 1964 ha avuto luogo a Budapest l'XI Congresso del Centro Internazionale di Collega- e Televisione. Per l'Italia ha partecipato il direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, dr. Leonardo Fioravanti, accompagnato dal Capo della Segreteria Didattica Guido Cincotti.

Erano presenti i rappresentanti di 15 Scuole membri effettivi del Centro di Collegamento, oltre a quelli dei membri aderenti o associati e a numerosi osservatori. L'argomento scelto quest'anno per la discussione era: « Le nuove tendenze nel Cinema e nella Televisione e i problemi che esse pongono nella formazione professionale ».

Prendendo la parola in apertura dei lavori, nella sua veste di Presidente dell'assemblea, il dottor Fioravanti ha posto l'accento sull'importanza che, di anno in anno vanno assumendo questi incontri, sul numero sempre crescente di Scuole e di Istituti cinematografici che aderiscono al Centro di Collegamento, sulla utilità dei dibattiti che di volta in volta vengono effettuati e dai quali i dirigenti delle singole scuole traggono utilissimi ammaestramenti e indicazioni per una migliore e più aggiornata impostazione dei problemi didattici, allo scopo di accrescere la funzionalità delle scuole stesse e di adeguare le moderne tendenze della produzione. « Di fronte alle difficoltà che siamo chiamati quotidianamente ad affrontare — ha detto fra l'altro Fioravanti —, dinanzi alle polemiche spesso insincere e suggerite da scarsa conoscenza di quanto concretamente si fa nelle nostre scuole, noi possiamo opporre la coscienza di aver singolarmente e collegialmente affrontato tutti i problemi che riguardano il nostro lavoro, per sottoporlo a continua verifica e indirizzarlo nel senso più proficuo ». Le scuole di cinema, ha continuato Fioravanti, hanno creato un metodo partendo dal puro empirismo e hanno affermato una pedagogia. Ma le tecniche si evolvono continuamente e nuove tendenze si affermano di anno in anno; e « se è vero che difficilmente una scuola può

dare il via a nuovi movimenti artistici — che non è peraltro nei suoi compiti — è altrettanto vero che essa deve essere vigile osservatrice di quanto matura nella vita professionale per saper enucleare ciò che ha una effettiva validità da ciò che è contingente e passeggero: deve cioè saper liberare la materia viva e feconda dalle inevitabili scorie che la accompagnano. Una scuola deve essere *à la page* non nel senso di seguire le mode ma di sottoporre a sintesi e a vaglio critico le novità che i movimenti cinematografici più avanzati vanno esprimendo, sulla base di una riflessione e di una opportuna assimilazione ». Il rischio maggiore che le scuole di cinema corrono è di essere sempre in ritardo sul flusso vivo dei movimenti artistici e di preparare i giovani sulla base di metodi costruiti *a posteriori*. L'utilità di questi incontri annuali e le discussioni che li accompagnano consiste soprattutto nella mutua comunicazione di esperienze e di metodi, nella verifica puntuale delle posizioni di ciascuno e dei problemi comuni a tutti.

Ai lavori del Congresso si sono accompagnate le proiezioni dei saggi finali realizzati dagli allievi dei vari Istituti.

Il prossimo Congresso si terrà nell'estate del 1965 a Mosca, a cura dell'Istituto Superiore per la Cinematografia dell'U.R.S.S.

XX Congresso della F.I.A.F. a Mosca

Dal 13 al 20 giugno si è svolto a Mosca il XX Congresso della Fédération Internationale des Archives du Film (F.I.A.F.), al quale hanno preso parte 49 delegati provenienti da 27 paesi.

L'Italia era rappresentata — per la Cineteca Nazionale — dal Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia dr. Leonardo Fioravanti e dal Conservatore della Cineteca dr. Fausto Montesanti; e — per la Cineteca Italiana di Milano — dal dr. Gianni Comencini; mentre il Museo del Cinema di Torino aveva dato delega alla Cineteca Nazionale di Roma. Era inoltre presente, in qualità di osservatore, il dr. Mario Verdone, in rappresentanza del Consiglio Internazionale di Cinema e Televisione.

Nel corso del Congresso, oltre ai lavori previsti dall'ordine del giorno (fra cui l'ammissione di alcuni membri provvisori: uno austriaco e uno canadese), hanno avuto luogo due importanti manifestazioni: una esposizione internazionale di manifesti cinematografici e la celebrazione del Centenario di Louis Lumière.

La prima, curata dal direttore della Cineteca Cecoslovacca, Miroslav Svoboda, alla quale hanno contribuito diversi archivi, era intitolata « Lo sviluppo dell'arte del film attraverso i manifesti cinematografici », e il materiale raccolto era suddiviso in vari settori corrispondenti alle fasi salienti della storia del cinema: Preistoria; gli Inizi; le prime Scuole nazionali (Danese, Italiana, Francese, Americana, ecc.); la prima Guerra Mondiale; l'Epoca d'oro del Cinema Muto; il primo Decennio del Sonoro; la seconda Guerra Mondiale; il Dopoguerra dal 1945 ai nostri giorni.

La celebrazione del Centenario di Louis Lumière comprendeva una serie di proiezioni di film delle origini e un certo numero di interventi dei rappresentanti di varie Cineteche. A tale manifestazione hanno inviato film la Cineteca Svedese, la Cineteca Britannica e la Cineteca Nazionale di Roma, che ha presentato un'antologia del « Fregoligraph », comprendente una quindicina di film del celebre trasformista Leopoldo Fregoli, girati appunto su pellicola Lumière tra il 1897 e il 1900, e un'edizione di *L'arroseur arrosé* diversa da quella comunemente conosciuta: come ha sostenuto nella sua allocuzione Fausto Montesanti, tale film deve probabilmente identificarsi con *Le jardinier*, cioè con la prima edizione del celebre film di Louis Lumière.

Al termine del Congresso sono state votate e riconfermate fra l'altro le cariche di Presidente (Jerzy Toeplitz, Polonia), di Segretario Generale (Jacques Ledoux, Belgio), di Tesoriere (Einar Lauritzen, Svezia) e di Vice-Presidenti (Leonardo Fioravanti, Italia con 65 voti insieme a Viktor Privato, U.R.S.S. con 62 voti ed a Ernst Lindgren, Gran Bretagna con 51 voti).

Durante il Congresso la Cineteca Nazionale ha avuto modo di concordare nuovi scambi di film con varie Cineteche estere (in particolare quelle di Belgrado, Berlino Est, Bruxelles, Copenaghen, Londra, Mosca, Praga, Varsavia, Wiesbaden).

Bando di Concorso del C. S. C.

1964-66

Il *Centro Sperimentale di Cinematografia* mette a concorso per il Biennio Accademico 1964-66 i seguenti posti per allievi italiani nei rispettivi Corsi d'insegnamento:

Corso di *Regia*: 4 posti;
Corso di *Recitazione*: 20 posti;
Corso di *Direzione di produzione*: 4 posti;
Corso di *Ripresa cinematografica*: 4 posti;
Corso di *Registrazione del suono*: 4 posti;
Corso di *Scenografia*: 4 posti;
Corso di *Costume*: 4 posti.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre il possesso dei seguenti titoli:

— Diploma di laurea, per il Corso di *Regia*;
— Diploma di Istituto di istruzione secondaria di secondo grado, per il Corso di *Recitazione*;
— Diploma di Maturità classica o scientifica, o di Abilitazione tecnica (Ragioneria), per il Corso di *Direzione di produzione*;
— Diploma di Abilitazione tecnica, o di Maturità classica, scientifica o artistica, per il Corso di *Ripresa cinematografica*;
— Diploma di laurea in Ingegneria elettrotecnica o Diploma di Abilitazione tecnica industriale (Radiotecnica) per il Corso di *Registrazione del suono*;
— Diploma di laurea in Architettura, o di Accademia di Belle Arti, o di Maturità artistica, per il Corso di *Scenografia*;
— Diploma di Accademia di Belle Arti, o di Maturità artistica, o di Istituto d'Arte, per il Corso di *Costume*.

Gli aspiranti devono aver compiuto, alla data del 25 settembre 1964, i venti anni di età e non aver superato i ventotto; per gli aspiranti attori, i limiti di età sono da diciotto a ventiquattro anni e per le aspiranti attrici da sedici a ventiquattro anni.

I concorrenti devono dichiarare nella domanda di ammissione al concorso:

— la data e il luogo di nascita;
— il possesso della cittadinanza italiana;
— le eventuali condanne penali riportate;
— il titolo di studio;
— la posizione nei riguardi degli obblighi militari;
— di essere di sana e robusta costituzione fisica.

Gli aspiranti al Corso di *Regia* dovranno inviare, assieme alla domanda, almeno una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, e un saggio critico, non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sulla tecnica di lavoro o sul mondo artistico di un regista italiano; gli aspiranti al Corso di *Recitazione* dovranno inviare una serie di fotografie *senza ritocco* di cui una a mezzo busto, una a figura intera, una in costume da bagno e una di profilo (formato non inferiore al 13 × 18) che attestino della loro attitudine fisica e fisionomica; gli aspiranti al Corso di *Ripresa cinematografica* dovranno inviare una serie di dieci fotografie a soggetto libero, di formato non inferiore al 13 × 18, fornite di particolari qualità tecniche; gli aspiranti al Corso di *Scenografia* dovranno inviare due bozzetti e due progetti di scene; gli aspiranti al Corso di *Costume* dovranno inviare dieci bozzetti di figurini e costumi.

Le domande (in carta da bollo da L. 200) dovranno essere inoltrate alla *Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana* 1524, *Roma,* entro il 25 settembre 1964, *accompagnate dal modulo unito al presente bando, debitamente compilato e da una fotografia, formato tessera, occorrente per l'identificazione del candidato. La data del 25 settembre è improrogabile.*

Le domande pervenute entro il 25 settembre 1964 saranno vagliate da una Commissione di pre-selezione, la quale ammetterà agli esami solo quei candidati che — *a suo insindacabile giudizio* — riterrà forniti del minimo di requisiti. I candidati che avranno superato la pre-selezione saranno convocati per sostenere gli esami di concorso, come da programma allegato. Gli esami hanno luogo nella prima metà del mese di ottobre. Al termine degli esami verrà compilata una graduatoria degli *idonei,* comprendente quei candidati che avranno superato favorevolmente le prove. I primi tra gli idonei, fino a copertura del numero dei posti messi a concorso, verranno proclamati *vincitori* e ammessi alla frequenza al Centro. Nel caso di rinuncia, o di allontanamento dal Centro entro un mese dall'inizio delle lezioni, di uno o più candidati vincitori, subentreranno i candidati idonei non vincitori, nell'ordine della graduatoria.

L'ammissione ai corsi è anche subordinata all'esito di un esame medico effettuato da un sanitario del Centro che dovrà attestare la piena idoneità fisica dei candidati vincitori al lavoro professionale e all'applicazione in *tutte* le materie d'insegnamento, e particolarmente — per i candidati alla sezione di *Recitazione* — nella *Danza,* l'*Educazione fisica* e l'*Equitazione.*

I concorrenti *vincitori* dovranno presentare entro il 31 ottobre 1964, sotto pena di decadenza dal diritto all'ammissione al Centro:

1) Certificato di nascita;
2) Certificato di cittadinanza italiana (non anteriore a 3 mesi);
3) Certificato generale penale (non anteriore a 3 mesi);
4) Certificato di buona condotta (non anteriore a 3 mesi);
5) Certificato di sana e robusta costituzione fisica (non anteriore a 3 mesi) rilasciato da un Ufficiale Sanitario;
6) Titolo di studio;
7) Atto di assenso di chi esercita la patria potestà, per i minorenni.

Al momento della immatricolazione i concorrenti vincitori dovranno versare, a titolo di deposito, la somma di L. 10.000 (diecimila) per eventuali danni che po-

tranno arrecare agli impianti e alle attrezzature del Centro. Detta somma verrà restituita alla fine del biennio. Oltre al deposito, i candidati ammessi al Corso di *Recitazione* dovranno versare la somma di L. 20.000 (ventimila) per la fornitura dei costumi di danza, di educazione fisica e di equitazione, che rimarranno di loro proprietà. *Fino a quando non avranno effettuato detti versamenti, i candidati vincitori non saranno ammessi alla frequenza delle lezioni.*

I corsi hanno la durata di due anni, e comprendono lezioni teoriche ed esercitazioni pratiche tanto nel settore cinematografico che in quello televisivo. L'anno accademico ha inizio nel mese di novembre e termina nel successivo mese di luglio. Alla fine del primo quadrimestre di ciascun anno accademico il Consiglio dei Professori effettua degli scrutinii di merito e redige nuove graduatorie, sulla cui base gli organi direttivi del Centro possono escludere dall'ulteriore frequenza gli allievi che dimostrino insufficienza di attitudini o di profitto. Al termine del primo anno di studi gli allievi debbono sostenere esami in tutte le materie del corso, per ottenere l'ammissione al secondo anno. Agli allievi della sezione di *Regia* potrà esser chiesto di realizzare un cortometraggio, sotto la supervisione degli Insegnanti, al quale collaboreranno gli allievi delle altre sezioni. Al termine del secondo anno gli allievi sosterranno ulteriori esami, oltre a presentare e discutere una tesi scritta, per il conseguimento del diploma. Agli allievi della sezione di *Regia* potrà esser chiesto di realizzare una esercitazione televisiva e un cortometraggio cinematografico, al quale collaboreranno gli allievi delle altre sezioni.

La frequenza dei Corsi è gratuita. È *obbligatoria* la frequenza quotidiana alle lezioni, le quali hanno normalmente luogo dalle ore 9 alle ore 16,30.

Gli organi direttivi del Centro possono procedere all'assegnazione di un limitato numero di borse di studio, il cui importo è di L. 50.000 mensili per gli allievi non residenti in Roma e di L.30.000 mensili per quelli residenti in Roma. L'assegnazione delle borse viene fatta sulla base delle graduatorie di esame, ed è subordinata all'accertamento delle condizioni economiche dell'allievo. Essa è sottoposta ogni anno a revisione, dopo il primo quadrimestre di studi, in relazione alle nuove graduatorie redatte dal Consiglio dei Professori, e dopo gli esami di passaggio dal 1° al 2° anno.

Gli organi direttivi possono, in via eccezionale *e a proprio insindacabile giudizio,* su proposta motivata della Commissione di pre-selezione, consentire l'ammissione agli esami anche ad aspiranti non provvisti del titolo di studio prescritto, o che non rientrino nei limiti di età fissati, purché la Commissione stessa, sulla base della documentazione presentata, ritenga che essi possano supplire con particolari attitudini e preparazione alla mancanza dei requisiti suddetti.

Roma, 15 luglio 1964.

Il Commissario Straordinario

NICOLA DE PIRRO

Prove di esame per l'ammissione ai vari corsi

REGIA

PROVE ORALI

1. - *Letteratura italiana* (Informazione generale sulla narrativa italiana dall'inizio del secolo XIX ai giorni nostri con particolare approfondimento di almeno tre autori indicati dal candidato).
2. - *Cultura generale* (Conversazione libera su argomenti di varia cultura, a scelta della Commissione).
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato* (Notizie storiche e critiche).
4. - *Estetica generale* (Lineamenti di storia del pensiero estetico, con particolare riferimento alle correnti contemporanee).
5. - *Il linguaggio del film* (Elementi storici e applicazioni pratiche).

PROVE SCRITTE (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Sceneggiatura desunta da un racconto o da un tema proposto dalla Commissione* (durata 5 ore).
2. - *Analisi critica di un film indicato dalla Commissione e proiettato ai candidati prima dell'esame* (durata 4 ore).

Dopo aver esaminato gli elaborati la Commissione potrà — se lo riterrà opportuno — riconvocare i candidati, o alcuni di essi, per un colloquio supplementare.

RECITAZIONE

PROVE ORALI

1. - *Lettura di brani di opere narrative e teatrali a scelta della Commissione.*
2. - *Ripetizione a memoria di almeno due brani, uno tratto da un testo teatrale e l'altro da una poesia, a scelta del candidato.*
3. - *Nozioni di storia della letteratura e di storia del teatro.*
4. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Provino cinematografico.*

DIREZIONE DI PRODUZIONE

PROVE ORALI

1. - *Nozioni di diritto pubblico e privato.*
2. - *Nozioni di matematica e di contabilità.*
3. - *Nozioni sull'organizzazione della produzione cinematografica.*
4. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

RIPRESA CINEMATOGRAFICA

PROVE ORALI

1. - *Ottica, con particolare riguardo all'ottica fotografica.*
2. - *Chimica, con particolare riguardo al processo fotografico.*
3. - *Matematica (algebra e trigonometria).*
4. - *Commento e discussione tecnica sui saggi fotografici presentati.*
5. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Esercitazione di illuminazione, o di ripresa fotografica, o di ripresa cinematografica, su tema indicato dalla Commissione.*

REGISTRAZIONE DEL SUONO

PROVE ORALI

1. - *Acustica generale, fisiologica e musicale.*
2. - *Elettrotecnica, Radiotecnica, Elettro-acustica.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

SCENOGRAFIA

PROVE GRAFICHE

1. - *Progetto di primo grado ex tempore su tema fissato dalla Commissione* (durata 8 ore).
2. - *Sviluppo geometrico delle piante 1 : 50 e sezioni 1 : 20* (durata 8 ore).
3. - *Bozzetto a tempera o ad acquarello* (durata 8 ore).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento alla scenografia teatrale e cinematografica.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

COSTUME

PROVE GRAFICHE

1. - *Esecuzione di bozzetti di costume su tema fissato dalla Commissione* (durata 12 ore in due giorni).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento al costume teatrale e cinematografico.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

Norme per l'ammissione di allievi stranieri

I candidati stranieri possono essere ammessi ai corsi di insegnamento del Centro Sperimentale di Cinematografia — in qualità di *Uditori* — in base alle norme sotto indicate.

Il numero degli allievi stranieri che possono essere ammessi ai Corsi è fissato, per il Biennio Accademico 1964-66, come segue:

— Corso di *Regia*: 6 posti;
— Corso di *Recitazione*: 4 posti;
— Corso di *Direzione di produzione*: 2 posti;
— Corso di *Ripresa cinematografica*: 3 posti;
— Corso di *Registrazione del suono*: 2 posti;
— Corso di *Scenografia*: 2 posti;
— Corso di *Costume*: 2 posti.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre essere in possesso dei seguenti titoli:

— Diploma di laurea, o titolo equipollente, per il Corso di *Regia*;
— Diploma di Istituto di istruzione secondaria di secondo grado, o titolo equipollente, per il Corso di *Recitazione*;
— Diploma di Maturità classica o scientifica, o di Abilitazione tecnica (Ragioneria), per il Corso di *Direzione di produzione*;
— Diploma di Istituto tecnico o di Maturità classica, scientifica o artistica, o titolo equipollente, per il Corso di *Ripresa cinematografica*;
— Diploma di laurea in Ingegneria elettrotecnica, o Diploma di Abilitazione tecnica industriale (Radiotecnica), o titolo equipollente, per il Corso di *Registrazione del suono*;
— Diploma di laurea in Architettura, o di Accademia di Belle Arti, o di Maturità Artistica, per il Corso di *Scenografia*;
— Diploma di Accademia di Belle Arti, o di Maturità artistica, o di Istituto d'arte, per il Corso di *Costume*.

I candidati dovranno possedere conoscenza sufficiente della lingua italiana, da accertarsi nel corso dell'esame di concorso; dovranno aver compiuto alla data del

25 settembre 1964 i 20 anni di età e non aver superato i 28; per gli aspiranti attori i limiti sono da 18 a 24 anni e per le aspiranti attrici da 16 a 24 anni.

Gli aspiranti al Corso di *Regia* dovranno inviare, assieme alla domanda, almeno una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, e un saggio critico, non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sulla tecnica di lavoro o sul mondo artistico di un noto regista; gli aspiranti al Corso di *Recitazione* dovranno inviare una serie di fotografie, *senza ritocco*, di cui una a mezzo busto, una a figura intera, una in costume da bagno e una di profilo (formato non inferiore al 13 × 18), che attestino della loro attitudine fisica e fisionomica; gli aspiranti al Corso di *Ripresa cinematografica* dovranno inviare una serie di dieci fotografie, di formato non inferiore al 13 × 18, fornite di particolari requisiti tecnici; gli aspiranti al Corso di *Scenografia* dovranno inviare due bozzetti e due progetti di scene; gli aspiranti al Corso di *Costume* dovranno inviare dieci bozzetti di figurini e costumi.

I saggi letterari dovranno essere presentati in lingua italiana.

Le domande dovranno essere inoltrate alla *Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana* 1524, *Roma*, e dovranno pervenire entro il 25 settembre 1964, *per il tramite delle Rappresentanze Diplomatiche dei rispettivi Paesi in Roma*. Nella domanda i candidati dovranno sottoscrivere l'impegno di provvedere a proprie spese al proprio mantenimento per tutta la durata dei corsi. *Alla domanda dovrà essere unito il modulo accluso al presente bando, debitamente compilato, e una fotografia, formato tessera, occorrente per l'identificazione del candidato. La data del 25 settembre è improrogabile.*

L'ammissione ai corsi dei candidati stranieri — *anche se assegnatari di borse di studio a qualsiasi titolo ricevute* — è subordinata all'esito di un esame, di cui (vedi il programma nella pagina a fianco. Gli esami orali si svolgono in lingua italiana, ed hanno luogo nella prima metà del mese di ottobre.

Al momento della immatricolazione i candidati ammessi dovranno versare una tassa individuale di ammissione di L. 50.000 (cinquantamila) annue, più L. 10.000 (diecimila) a titolo di deposito per eventuali danni agli impianti ed alle attrezzature del Centro. Oltre al deposito, i candidati ammessi al Corso di *Recitazione* dovranno versare la somma di L. 20.000 (ventimila) per la fornitura dei costumi di danza, di educazione fisica e di equitazione, che rimarranno di loro proprietà. *Fino a quando non avranno effettuato tali versamenti non saranno ammessi alla frequenza delle lezioni.*

Il Centro non può assegnare borse di studio agli allievi stranieri.

I corsi hanno la durata di due anni e comprendono lezioni teoriche ed esercitazioni pratiche cinematografiche e televisive; le lezioni hanno inizio nel mese di novembre e terminano nel successivo mese di luglio. La qualifica di *Uditori*, riservata agli allievi stranieri, comporta per essi il diritto di assistere a tutte le lezioni ed esercitazioni pratiche, senza partecipare direttamente ai saggi cinematografici e televisivi se non in qualità di *assistenti*. Agli allievi della sezione di *Regia* potrà esser chiesto, al termine del secondo anno di corso, di realizzare un cortometraggio. Alla fine del primo quadrimestre di ciascun anno accademico gli organi direttivi del Centro, sulla base delle graduatorie di merito redatte dal Consiglio dei Professori, possono escludere dall'ulteriore frequenza dei Corsi gli allievi che dimostrino insufficienza di attitudini o di profitto. Al termine del primo anno di studi gli allievi debbono sostenere un esame in tutte le materie del corso per l'ammissione al secondo anno. Analogo esame essi debbono sostenere al termine del secondo anno, per conseguire l'« Attestato di studi compiuti ».

È obbligatoria la frequenza quotidiana alle lezioni, le quali hanno normalmente luogo dalle ore 9 alle ore 16,30.

Per tutto quanto non previsto dal presente bando gli allievi stranieri sono sottoposti alle norme contenute nel bando di concorso per gli allievi italiani.

Gli organi direttivi possono, in via eccezionale *e a proprio insindacabile giudizio,* su proposta motivata delle Commissioni di esami, consentire l'ammissione a quei candidati che siano sprovvisti del titolo di studio prescritto o che non rientrino nei limiti di età fissati, purché le Commissioni stesse ritengano che essi possano supplire con particolari attitudini e preparazione alla mancanza dei requisiti suddetti.

Roma, 15 luglio 1964.

Il Commissario Straordinario
NICOLA DE' PIRRO

Prove di esame per l'ammissione di allievi stranieri, in qualità di uditori, ai vari corsi del C. S. C.

REGIA

PROVE ORALI

1. - *Storia della letteratura* (informazione generale sulla narrativa europea e su quella del paese di origine del candidato).
2. - *Cultura generale* (Conversazione libera su argomenti di varia cultura, a scelta della Commissione).
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato* (Notizie storiche e critiche).
4. - *Estetica generale* (Lineamenti di storia del pensiero estetico, con particolare riferimento alle correnti contemporanee).
5. - *Il linguaggio del film* (Elementi storici e applicazioni pratiche).

RECITAZIONE

PROVE ORALI

1. - *Lettura di brani di opere narrative e teatrali a scelta della Commissione.*
2. - *Ripetizione a memoria di almeno due brani, uno tratto da un testo teatrale e l'altro da una poesia, a scelta del candidato.*
3. - *Nozioni di storia della letteratura e di storia del teatro.*
4. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Provino cinematografico.*

DIREZIONE DI PRODUZIONE

PROVE ORALI

1. - *Nozioni di matematica e di contabilità.*
2. - *Nozioni di diritto pubblico e privato.*
3. - *Nozioni sull'organizzazione della produzione cinematografica.*
4. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

RIPRESA CINEMATOGRAFICA

PROVE ORALI

1. - *Ottica, con particolare riguardo all'ottica fotografica.*
2. - *Chimica, con particolare riguardo al processo fotografico.*
4. - *Commento e discussione tecnica sui saggi fotografici presentati.*
5. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

PROVA PRATICA (per i candidati che avranno superato le prove orali)

1. - *Esercitazione di illuminazione, o di ripresa fotografica, o di ripresa cinematografica, su tema indicato dalla Commissione.*

REGISTRAZIONE DEL SUONO

PROVE ORALI

1. - *Acustica generale, fisiologica e musicale.*
2. - *Elettrotecnica, Radiotecnica, Elettro-acustica.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

SCENOGRAFIA

PROVE GRAFICHE

1. - *Progetto di primo grado ex tempore su tema fissato dalla Commissione* (durata 8 ore).
2. - *Sviluppo geometrico delle piante* 1 : 50 *e sezioni* 1 : 20 (durata 8 ore).
3. - *Bozzetto a tempera o ad acquarello* (durata 8 ore).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento alla scenografia teatrale e cinematografica.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

COSTUME

PROVE GRAFICHE

1. - *Esecuzione di bozzetti di costume su tema fissato dalla Commissione* (durata 12 ore in due giorni).

PROVE ORALI

1. - *Commento e discussione sui lavori realizzati.*
2. - *Storia dell'arte, con particolare riferimento al costume teatrale e cinematografico.*
3. - *Conoscenza di film di particolare rilievo artistico, a scelta del candidato.*

Dziga Vertov, i futuristi italiani, Apollinaire e il montaggio delle registrazioni

di GEORGES SADOUL

Questo saggio, scritto per noi dall'illustre storico francese, rientra nella nuova corrente di interesse per l'opera di Dziga Vertov che già ha ispirato la nostra pubblicazione in edizione italiana dello «Dziga Vertov» di Abramov con il saggio premessovi di Mario Verdone. Lo studio del Sadoul fa il punto definitivo sul contributo del futurismo italiano all'avanguardia sovietica degli anni '20, che «Bianco e Nero» va sistematicamente riesaminando, nei suoi aspetti maggiori e minori, da qualche anno. Per i precedenti si rinvia agli studi di Leonardo Autera su «Il metodo teatrale alle origini del cinema sovietico» (n. 2-3, 1961) e su «Retaggio teatrale e "realismo socialista" nel cinema sovietico, 1924-1930» (n. 9-10, 1963) e di Mario Verdone su «Laslo Moholy-Nagy nella "Bauhaus"», un ungherese i cui nessi col discorso indicato sono evidenti (n. 11, 1962) e su «Ròdcenko nell'avanguardia» (n. 4-5, 1964).

I testi dei manifesti futuristi riportati nel saggio del Sadoul sono stati da noi controllati e a volte integrati sulla base degli originali manifesti stessi. Ringraziamo per questo Giovanni Calendoli ed il Centro Studi Bragaglia, che hanno fornito la maggior parte del materiale occorso.

Dionigi Arkadievic Kaufman, che prese in seguito lo pseudonimo di Dziga Vertov, nacque il 12 gennaio 1896 a Byalistock, città polacca annessa a quel tempo all'Impero zarista. I suoi genitori, di professione bibliotecari, ebbero altri due figli, Mikhail (nato nel 1897) e Boris, che divennero poi entrambi grandi operatori cinematografici.

Fin dall'età di dieci anni colui che poi divenne Dziga Vertov scriveva poesie, e dall'epoca del liceo cominciò ad interessarsi di musica.

Nel 1915 la minaccia dell'invasione tedesca spinse la famiglia Kaufman a trasferirsi a Pietrogrado, dove Dionigi Arkadievic aderì con entusiasmo al futurismo russo, che aveva il suo capo nel poeta

Maiakovskij, mutando da allora il proprio nome con lo pseudonimo. *Dziga* è una deformazione di Dionigi derivata dalla parola ucraina che significa « trottola » e anche « zingaro », il popolo eternamente in movimento; *Vertov* è una derivazione del verbo russo « vertet » che significa girare, volteggiare su sé stessi, roteare.

Colui il cui nuovo nome risultava significare pressapoco « moto perpetuo », già a quel tempo possedeva un bagaglio letterario inedito: poesie — liriche o satiriche —, saggi, romanzi di fantasia o di fantascienza.

Nel 1916-17, studente in medicina a Pietrogrado, Dziga Vertov fondò un « laboratorio dell'udito », nel cui programma incluse il « montaggio di stenogrammi », il « montaggio delle parole » e la registrazione dei rumori per trarne un nuovo genere di musica. Fu allora che servendosi di un vecchio fonografo a tromba, eseguì registrazioni dei più svariati rumori: torrenti, seterie meccaniche, motori, macchine in movimento ecc.

Questi esperimenti di gusto futurista sembra siano stati di breve durata e piuttosto rudimentali, tali quindi da non provocare a quel tempo influssi sensibili o conseguenze; essi ebbero però una notevole importanza come momento dello sviluppo di una immaginazione creatrice e come germe di ulteriori ricerche.

Nell'ottobre del 1917 la Rivoluzione russa trionfava e con essa Vertov si schierò con entusiasmo. Nell'intento di prendervi attiva parte e nello stesso tempo allo scopo di continuare le proprie ricerche, si pose a disposizione del « Kinokomitet », istituito a Mosca dal governo sovietico, chiedendo di lavorare nel settimanale di attualità che l'organizzazione statale aveva in progetto di produrre.

Il 1° giugno 1918 fu programmato il primo numero del *Kino Nedelia* (t.l.: Cine settimana) di cui Vertov fu il primo segretario di redazione.

Senza effettuare personalmente le riprese degli avvenimenti di attualità, egli operò il montaggio dei cinegiornali, scegliendo i migliori brani di film girati in diverse località della Russia sovietica dove allora infuriava la guerra civile, e redigendo le didascalie.

Tra il 1918 e il '19 Vertov compose così una quarantina di numeri del *Kino Nedelia* fino a quando, nella primavera del '19 il cinegiornale dovette cessare le pubblicazioni settimanali per mancanza di pellicola vergine per riprese e stampa.

Egli continuò allora a lavorare al « Kinokomitet » abbandonando le attualità per il documentario, o più precisamente, per i

film di montaggio, in cui riutilizzava, presentandoli sotto forma nuova, vari « servizi » filmati.

Per il 7 novembre 1919 probabilmente, egli montò, ad esempio, *Godovščina Revoljútsü* (t.l.: L'anniversario della Rivoluzione), un lungometraggio di dodici bobine, della durata di due o tre ore di proiezione.

Altri film seguirono tra il 1920 e il '22, e cortometraggi (documentari, servizi giornalistici etc.), e un altro lungometraggio — tre ore di proiezione — *Istòrija graždanskj vojny* (t.l.: Storia della guerra civile). I film di montaggio che si servono delle attualità filmate come materia prima, sono divenuti un genere tipico del cinema, universalmente praticato fin dal 1940, e sembra che Dziga Vertov ne sia stato il primo creatore fra il 1919 e il '21.

Di essi egli fu vero e proprio regista operando la scelta dei diversi brani da utilizzare, dando loro un ordine secondo una sceneggiatura o uno schema da lui stesso elaborato, dando loro un significato con l'inserzione di sottotitoli (equivalenti ai commenti parlati che oggi vengono detti da uno « speaker »). Vertov si serviva però a questo scopo di attualità filmate da altri, a seconda di quel che il caso offriva di battaglie, di manifestazioni, di avvenimenti vari, senza che vi fosse da parte sua alcun preordinamento o pianificazione delle riprese.

Come cineasta, che intendeva sì fin d'allora creare uno strumento di storia e di propaganda ma anche un'opera d'arte, egli proseguiva la ricerca già intrapresa come musicista che tentava il montaggio di rumori (o stenogrammi) di cui non sempre aveva personalmente curato la registrazione.

Dalle sue riflessioni teoriche, ma anche dalla sua attività di redattore di film di attualità e di realizzatore di film di montaggio, nasceranno, a partire dal 1922-23, delle concezioni artistiche originalissime, espresse dalle formule *cine-occhio, cine-verità, radio-orecchio, vita all'improvviso* (ripresa sul vivo).

Prima di prendere in esame queste nozioni basilari nel loro aspetto teorico e pratico, è necessario ricercare le rispondenze e le origini letterarie, poetiche, musicali e perfino pittoriche dell'esperimento intellettuale che fu per Dziga Vertov il punto di partenza di tutto il suo sistema creativo, la sua « mela di Newton »: la registrazione fonografica dei rumori e il montaggio di stenogrammi usati per la creazione di un nuovo tipo di opera d'arte.

All'origine degli esperimenti tentati da Vertov ventenne si trovano innanzitutto i futuristi e gl'« intonarumori » italiani.

La data di nascita del futurismo si può far risalire alla pubblicazione ne « Le Figaro » (20 febbraio 1909) del primo manifesto di F.T. Marinetti (1876-1944) il cui testo, ribollente e confuso contiene alcune « idee di forza » la cui influenza sui Futuristi russi e suDziga Vertov sarà indiscutibile.

... un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.

Noi vogliamo inneggiare l'uomo che tiene il volante ...

Non v'è più bellezza, se non nella lotta ...

... Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere e dalla sommossa ... ... il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri ... ... le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine ... ... le locomotive dall'ampio petto che scalpitano sulle rotaie ... ... il volo scivolante degli aeroplani ...

Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.

E vengano dunque, gli allegri incendiari dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli! Suvvia! Date fuoco agli scaffali delle biblioteche! ... Sviate il corso dei canali, per inondare i musei!: oh la gloria di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose! ... (1).

I futuristi vogliono quindi innanzitutto distruggere l'arte, fare tabula rasa, per poi fondare sulle rovine dei musei e delle biblioteche un'arte nuova che « *non può essere altro che violenza, crudeltà e ingiustizia* », esaltazione della velocità e delle macchine.

Siffatte forsennate negazioni si accompagnano peraltro ad affermazioni divergenti o contraddittorie e si può quindi essere certi che i futuristi russi, raggruppati attorno a Maiakovski e che aderirono per la maggior parte alla rivoluzione sovietica, non accettarono il punto 9 del Primo Manifesto del Futurismo:

Noi vogliamo glorificare la guerra — sola igiene del mondo — il militarismo — il patriottismo, il gesto distruttore dei libertarî, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.

---

(1) Manifesto del futurismo pubblicato da « Le Figaro » il 20 febbraio 1909. Foglio di 4 pagine edito dalla Direzione del Movimento Futurista, corso Venezia, Milano.

Concetti questi che furono essenziali per Marinetti e la sua evoluzione (2). Nel 1911 egli si fece cantore delle guerre coloniali e delle conquiste in Libia (v. il poema « La battaglia di Tripoli »).

Riuniti intorno a lui i futuristi italiani pubblicarono tra il 1910 e il '13, manifesti della pittura (11 aprile 1910), della musica (maggio 1911), della letteratura (maggio 1912, agosto 1912), della scultura (aprile 1912) e persino della lussuria (11 gennaio 1913).

Per conoscere i principi futuristi che influirono su Vertov, è necessario innanzitutto esaminare il primo « Manifesto tecnico della Musica futurista » (3), in cui l'autore, Balilla Pratella, si compiaceva di essere stato coronato musicista da Pietro Mascagni per la sua opera futurista « La Sina'd Vargöun » (1910). Egli auspicava:

... l'enarmonia, col contemplare anche le minime suddivisioni del tono, oltre a prestare alla nostra sensibilità rinnovata il numero massimo di suoni determinabili e combinabili ...

Con la fusione dell'armonia e del contrappunto, creare la polifonia in un senso assoluto non mai osato fino ad oggi. Riconoscere nel verso libero l'unico mezzo per giungere ad un criterio di libertà poliritmica

e concludeva:

... Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli aeroplani, delle automobili. Aggiungere ai grandi motivi centrali del poema musicale il dominio della Macchina ed il regno vittorioso della Elettricità.

Non v'è ancora nulla di questo manifesto del 1911 che lasci intravedere la possibilità di introdurre nell'orchestra classica i ru-

---

(2) Nel suo primo manifesto Marinetti scriveva: « Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili ... Verranno contro di noi, i nostri successori ... *fiutando caninamente, alle porte delle accademie, il buon odore delle nostre menti in putrefazione, già promesse alle catacombe delle biblioteche* ». E fu buon profeta: schieratosi con il fascismo, del quale era stato un precursore, fu nominato da Mussolini accademico d'Italia e continuò a svolgere una accesa propaganda del regime e delle camicie nere fino al giorno della sua morte, 2 dicembre 1944. Era allora dignitario della « Repubblica Sociale Italiana ».

(3) Manifesto di quattro pagine pubblicato dalla Direzione del Movimento Futurista, Milano 29 marzo 1911.

mori come espressione della vita moderna. Questa idea verrà infatti maturata in seguito: non dai musicisti, ma bensì dai poeti futuristi.

Un anno dopo il testo di Pratella, Marinetti pubblica il « Manifesto tecnico della letteratura futurista » (11 maggio 1912) (4), nel quale si proclamavano varie esigenze (che qui riassumiamo):

Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono. Si deve usare il verbo all'infinito perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'*io* dello scrittore che osserva o immagina ...

Si deve abolire l'aggettivo, perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale ... Si deve abolire l'avverbio, vecchia fibbia che tiene unite l'una all'altra le parole ...

Ogni sostantivo deve avere il suo doppio, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto.

Bisogna formare delle strette reti d'immagini, analogie, ... orchestrare le immagini disponendole secondo un maximum di disordine e distruggere nella letteratura l'Io.

Rivendicazione, quest'ultima, che viene sviluppata dalle considerazioni che seguono:

Ascoltare i motori e riprodurre i loro discorsi. La materia fu sempre contemplata da un *Io* distratto, freddo, troppo preoccupato di se stesso, pieno di pregiudizi, di saggezza e di ossessioni umane.

Per Marinetti bisogna lasciar parlare gli oggetti e soprattutto le macchine.

Bisogna introdurre nella letteratura tre elementi che furono finora trascurati:

1) IL RUMORE (manifestazione del dinamismo degli oggetti)
2) IL PESO (facoltà di volo degli oggetti)
3) L'ODORE (facoltà di sparpagliamento degli oggetti)

E più avanti:

Solo il poeta asintattico e dalle parole slegate potrà penetrare la essenza della materia e distruggere la sorda ostilità che la separa da noi.

Noi inventeremo insieme ciò che io chiamo L'IMMAGINAZIONE SENZA

(4) Manifesto di quattro pagine pubblicato dalla Direzione del Movimento Futurista di Milano.

FILI ... Non avremo più una sinfonia verbale dai dondolamenti armoniosi. Noi utilizziamo al contrario tutti i suoni brutali, i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda ...

... Bisogna sputare ogni giorno sull'*Altare dell'Arte.* Noi entriamo nei dominii sconfinati della libera intuizione.

Dopo il verso libero, ecco finalmente LE PAROLE IN LIBERTÀ!

Questo fare appello ai motori, ai rumori, alle grida espressive, ai suoni brutali, conduce a un genere di poesia (e quindi di musica) che sarà un succedersi di impressioni fisiche « in libertà ».

Sebbene non riguardino direttamente il prossimo avvento del « rumorismo » è comunque interessante citare altri argomenti del manifesto poiché saranno destinati a dare origine a varie idee o tecniche in seguito adottate, auspicate o inventate da Dziga Vertov.

Poeti futuristi! Io vi ho insegnato a odiare le biblioteche e i musei, per prepararvi a ODIARE L'INTELLIGENZA, ridestando in voi la divina intuizione, dono caratteristico delle razze latine.

Mediante l'intuizione, vinceremo l'ostilità apparentemente irriducibile che separa la nostra carne umana dal metallo dei motori.

Dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno meccanico ... Noi prepariamo la creazione dell'UOMO MECCANICO DALLE PARTI CAMBIABILI. Noi lo libereremo dall'idea della morte, e quindi dalla morte stessa, suprema definizione dell'intelligenza logica.

L'idea di un uomo meccanico creato dal cinema sarà ripresa da Dziga Vertov (ed anche da Kulesciov) e alcune sequenze dei suoi film saranno un inno al « regno meccanico » che si sostituisce al « regno animale ».

Marinetti pubblicò poi un « Supplemento al manifesto tecnico della Letteratura Futurista » (5) in cui rivendicava:

La distruzione del periodo tradizionale, l'abolizione dell'aggettivo, dell'avverbio e della punteggiatura determineranno necessariamente il fallimento della troppo famosa armonia dello stile, cosicché il poeta futurista potrà finalmente utilizzare tutte le onomatopee, anche le più cacofoniche, che riproducono gl'innumerevoli rumori della materia in movimento.

---

(5) Manifesto di quattro pagine pubblicato dal Movimento Futurista, Milano 11 agosto 1912.

Per dimostrare l'efficacia del suo metodo poetico pubblicò nel manifesto stesso un poema: BATTAGLIA PESO + ODORE di cui riportiamo qualche frammento:

Mezzogiorno 3/4 flauti gemiti solleone tumb tumb allarme Gargaresch schiantarsi crepitazione marcia tintinnio zaini fucili zoccoli chiodi cannoni criniere ruote cassoni ebrei frittelle pani all'olio cantilene bottegucce zaffate lustreggio cispa puzzo cannella... eroismo Avanguardia: 100 metri mitragliatrici fucilate eruzione violini ottone pim pum pac pac tim tum mitragliatrici tataratatarata.

Avanguardie: 20 metri battaglioni — formiche cavalleria — ragni strade — guadi generale — isolotto staffette — cavallette ...

Questo poema, che canta le battaglie ingaggiate in Libia dalle truppe coloniali italiane, fa uso sistematico di un « montaggio » delle notazioni visive, dei rumori onomatopeici e persino degli odori tanto che sarebbe facile trasformare questo testo in un film sonoro (e, volendolo, olfattivo).

Questa « tecnica della letteratura futurista » esercitò immediatamente una influenza non già sul cinema ma su la musica e la pittura.

L'11 agosto 1913 Carlo Carrà pubblicò infatti il manifesto futurista « La pittura dei suoni rumori odori » nel quale condannava specialmente « l'unità di luogo e di tempo » e auspicava l'uso delle « equivalenze plastiche dei suoni, dei rumori e degli odori ».

I rossi sarebbero serviti ad esprimere l'atmosfera di « stazioni ferroviarie ... officine ... tutto il mondo meccanico e sportivo ... », gli argentei, i gialli e i viola « ... i ristoranti e i caffè ». Ricerche queste che si possono ricondurre al simultaneismo, propugnato in Francia a quel tempo dal pittore Delaunay e sostenuto (come vedremo più avanti) dal poeta Guillaume Apollinaire suo amico.

L'11 marzo 1913 era stato peraltro pubblicato il manifesto futurista « L'arte dei rumori » (6), il cui autore, Luigi Russolo, non era un musicista ma un pittore.

Si trattava di una « lettera aperta » indirizzata « *Al caro Balilla Pratella, grande musicista futurista!* », dal cui testo è possibile desumere la data precisa dell'invenzione della nuova tecnica musicale

---

(6) Manifesto di quattro pagine pubblicato a Milano dalla Direzione del Movimento Futurista. Ristampato nel 1954 (Richard Masse, Paris) a cura di Maurice Lemaître e riportato in parte in « L'art de la musique » 1961, antologia curata da Guy Bernard (ediz. Seghers).

del « Rumorismo » direttamente derivata dalle ricerche verbali di Marinetti e dalle sue « parole in libertà ».

Caro Balilla Pratella, grande musicista futurista.

A Roma, nel Teatro Costanzi affollatissimo, mentre coi miei amici futuristi Marinetti, Boccioni, Carrà, Balla, Soffici, Papini, Cavacchioli, ascoltavo l'esecuzione orchestrale della tua travolgente MUSICA FUTURISTA, mi apparve alla mente una nuova arte che tu solo puoi creare: l'Arte dei Rumori, logica conseguenza delle tue meravigliose innovazioni.

La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore.

Oggi, il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini.

Constatato ciò, Luigi Russolo, delinea lo sviluppo della musica moderna giungendo alla conclusione che esso conduce necessariamente all'utilizzazione dei rumori.

L'arte musicale ricercò ed ottenne dapprima la purezza la limpidezza e la dolcezza del suono, indi amalgamò suoni diversi, preoccupandosi però di accarezzare l'orecchio con soavi armonie. Oggi l'arte musicale, complicandosi sempre più, ricerca gli (maschile nel testo *n.d.r.*) amalgami di suoni più dissonanti, più strani e più aspri per l'orecchio. Ci avviciniamo così sempre più al *suono-rumore.*

QUESTA EVOLUZIONE DELLA MUSICA E' PARALLELA AL MOLTIPLICARSI DELLE MACCHINE, che collaborano dovunque coll'uomo ...
... la macchina ha creato oggi tanta varietà e concorrenza di rumori, che il suono puro, nella sua esiguità e monotonia, non suscita più emozione.

Cosicché la musica moderna si dibatte in questo piccolo cerchio, sforzandosi vanamente di creare nuove varietà di timbri. BISOGNA ROMPERE QUESTO CERCHIO RISTRETTO DI SUONI PURI E CONQUISTARE LA VARIETA' INFINITA DEI « SUONI-RUMORI »... ... Beethoven e Wagner ci hanno squassato i nervi e il cuore per molti anni. Ora ne siamo sazi e GODIAMO MOLTO PIU' NEL COMBINARE IDEALMENTE DEI RUMORI DI TRAM, DI MOTORI A SCOPPIO, DI CARROZZE E DI FOLLE VOCIANTI, CHE NEL RIUDIRE PER ESEMPIO, L'« EROICA » o LA « PASTORALE ».

È qui significativo il fatto che, per definire la sua « Musica dei rumori », Luigi Russolo muova non dalle partiture del musicista Pratella (il quale seguì senza sbandamenti l'evoluzione generale della musica moderna) ma piuttosto dai poemi di Marinetti di allora recente pubblicazione. A mo' di esempio egli cita infatti una lettera-poema epico, scritta da Marinetti nelle trincee bulgare in cui si scatenava contro i turchi la « Battaglia di Adrianopoli » (che fu in seguito il soggetto di un poema, fondamentale nell'opera di M.) Il

brano che segue dimostra quanto la poesia di Marinetti si fosse sviluppata nell'indirizzo del « Rumorismo »; gli odori e soprattutto « il peso » erano divenuti elementi trascurabili in un canto la cui parte essenziale erano le notazioni visive ed onomatopeiche.

> Giù giù in fondo all'orchestra stagni diguazzare buoi buffali pungoli carri pluff plaff impennarsi di cavalli flic flac zing sciaaack ilari nitriti iiiii... scalpiccii tintinnii 3 battaglioni bulgari in marcia croooc-craac (lento due tempi) Sciumi Maritza o Karvavena crooc-craaac grida degli ufficiali sbatacchiare come piatti d'ottone pan di qua paack di là cing BUUUM cing ciak (presto) ciaciacia ciaciaak su giù là là intorno in alto attenzione sulla testa ciaack bello! Vampe vampe vampe vampe vampe vampe ribalta dei forti laggiù dietro quel fumo Sciukri Pascià comunica telefonicamente con 37 forti in turco in tedesco allò! Ibraim! Rudolf! allò! allò! attori ruoli echi suggeritori scenari di fumo foreste applausi odore di fieno fango sterco non sento più i miei piedi gelati odore di salnitro odore di marcio Timpani flauti clarini dovunque basso alto uccelli cinguettare beatitudine ombre cip-cip-cip brezza verde mandre don-dan-don-din bèèèè Orchestra.

Questo poema e la possibilità di applicare il metodo con cui esso è costruito ad altri temi diversi dalla guerra, suggeriscono a Russolo le seguenti indicazioni sui rumori che egli ritiene ormai sia tempo di utilizzare in musica.

> Per convincersi poi della varietà sorprendente dei rumori, basta pensare al rombo del tuono, ai sibili del vento, allo scrosciare di una cascata, al gorgogliare d'un ruscello, ai fruscii delle foglie, al trotto d'un cavallo che s'allontana, ai sussulti traballanti di un carro sul selciato e alla respirazione ampia, solenne e bianca di una città notturna, a tutti i rumori che fanno le belve e gli animali domestici e a tutti quelli che può fare la bocca dell'uomo senza parlare o cantare.
>
> Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottìo dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi dei tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrire delle tende e delle bandiere. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusìo e lo scalpiccìo delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee.

« *Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi* ». Fu questa certamente la frase-chiave che spinse il giovane musicista futurista Vertov a fondare nel 1916 il

suo « laboratorio dell'udito » e quel poco che si conosce del montaggio sonoro fotografico da lui sperimentato dimostra che egli fece appunto uso degli elementi all'uopo elencati tre anni prima da Luigi Russolo nel suo manifesto: le cascate, i motori, le seghe meccaniche. Se d'altra parte Russolo non parla del « montaggio di stenogrammi » sarà stato sufficiente al giovane Vertov leggere attentamente il poema di Marinetti ispirato alla « Battaglia di Adrianopoli » per rendersi conto che in esso — vero montaggio verbale — sono inserite parole o interiezioni quasi stenografate le quali appaiono in tutta evidenza non appena venga ristabilita la punteggiatura:

> Bum-pam-pam-pam-pam, di quà, di là ..., là, là, lontano, intorno, in alto: Attenzione, per Dio, sulla testa, ciaack, bello!, vampe ... Sciukri Pascià, comunica telefonicamente con 37 forti, in turco, in tedesco: « allò Ibraim », « Allò Rudolf! ... » ecc.

Luigi Russolo invece non prevede l'inserimento di esclamazioni o di frasi-rumore nella sua orchestra di « intonarumori », i cui principi informatori così definisce:

> NOI VOGLIAMO INTONARE E REGOLARE ARMONICAMENTE E RITMICAMENTE QUESTI SVARIATISSIMI RUMORI.
>
> OGNI RUMORE HA UN TONO, TALORA ANCHE UN ACCORDO CHE PREDOMINA NELL'INSIEME DELLE SUE VIBRAZIONI IRREGOLARI.
>
> Benché la caratteristica del rumore sia di richiamarci brutalmente alla vita, L'ARTE DEI RUMORI NON DEVE LIMITARSI AD UNA RIPRODUZIONE IMITATIVA.

« Riproduzione imitativa » è una espressione chiave per l'ulteriore evoluzione di Russolo e del « rumorismo » futurista. Nel corso dell'intero manifesto, Russolo non considera mai la possibilità di sostituire alla riproduzione imitativa (o no) dei rumori, la *registrazione* di essi, di rimpiazzare lo « strumento » orchestra con una *macchina,* il fonografo.

Egli intendeva piuttosto creare nuovi strumenti partendo dai rudimentali dispositivi per rumori in uso nel secolo XIX tra le quinte dei teatri, e utilizzati, dopo il 1905-1910 nei cinematografi, per « sonorizzare » i film muti durante la proiezione.

Meccanismi primitivi che ,azionando leve o manovelle imitavano il vento (linguette che scivolavano su una stoffa di seta), il tuono (lastra di lamiera), il cannone (colpi di grancassa), la grandine e la

pioggia (ghiaia agitata in un cilindro di legno), piatti che si rompono (cocci sbattuti) ecc.

Nelle « *Conclusioni* » anzi Luigi Russolo precisava che nella sua futura orchestra avrebbe impiegato *strumenti imitativi* e non *registrazioni.*

2) Bisogna sostituire la varietà limitata dei timbri degli strumenti posseduti dall'orchestra, con la varietà infinita dei timbri dei rumori ottenuti per mezzo di meccanismi speciali.

5) ... Le difficoltà tecniche che la costruzione di questi strumenti offre non sono gravi. Dal momento in cui avremo trovato il principio meccanico che produce un certo rumore, noi potremo graduarne il tono ... Potremo far ricorso a una diminuzione e ad un aumento di velocità e lo strumento avrà un movimento rotatorio ...

6) La nuova orchestra otterrà le più nuove e complesse imitazioni sonore, e non attraverso un succedersi di rumori imitativi che riproducono la vita, ma per mezzo di una associazione fantastica di questi svariati timbri.

7) ... Con l'incessante moltiplicarsi delle nuove macchine *Potremo distinguere un giorno, dieci venti o trentamila differenti rumori i quali non dovremo semplicemente imitare ma combinarli, seguendo la nostra fantasia artistica.*

8) ... La nostra moltiplicata sensibilità, dopo essersi fatta degli occhi futuristi, avrà anche orecchie futuriste. I motori delle nostre città industriali potranno fra qualche anno esser tutti sapientemente intonati, in modo da formare in ogni officina una inebriante orchestra di rumori.

In base a questi principi Russolo progettava d'impiegare nelle sue orchestre, insieme agli strumenti « intonarumori » addirittura delle macchine, da cucire o da scrivere, ma mai, lo ripetiamo, la registrazione fonografica. Lo testimonia il resoconto del Primo Concerto degli *intonarumori futuristi* (7).

Il 2 giugno (1931 *n.d.a.*) il pittore futurista Russolo, creatore dell'*arte dei rumori,* ha illustrato e fatto funzionare per la prima volta, davanti a più di 2000 persone che gremivano il Teatro Storchi, i vari apparecchi intonarumori da lui costruiti insieme al pittore Ercole Piatti. Il musicista futurista Pratella e il poeta Marinetti hanno poi preso le difese di quella straordinaria invenzione ...

Dopo questa memorabile serata il pittore futurista Russolo ... ha ripreso

(7) Documento riprodotto in « fac-simile » fuori testo su carta gialla nel citato libretto « L'art des bruits » (Paris 1954).

il lavoro di perfezionamento dei suoi strumenti « intonarumori » e di preparazione delle sue PRIME QUATTRO FAMIGLIE DI RUMORI che sono poi state eseguite nel corso del primo concerto di rumori alla Casa Rossa di Milano la sera dell'11 agosto (1913).

L'orchestra, diretta da Russolo, era composta da 15 intonarumori: 3 rombatori, 2 scoppiatori, 1 tonitruante, 3 sibilatori, 2 sussurratori, 2 gorgogliatori, 1 fracassatore, 1 stridorista, e 1 sbuffatore. Essi hanno eseguito quattro « famiglie di rumori » dai seguenti titoli: « Risveglio della grande città », « Appuntamento di automobili ed aeroplani », « Pranzo sulla terrazza del Casino », « Scaramuccia nell'oasi ».

I temi prescelti da Russolo per le sue « reti di rumori » hanno una importanza cinematografica, il « *Risveglio della grande città* » diverrà più tardi una sequenza quasi d'obbligo di molti film realizzati secondo il metodo Vertoviano del « Cine-occhio ».

Ed ecco ancora i particolari sull'esecuzione dei quattro brani:

Le quattro *famiglie di rumori* non sono semplici riproduzioni impressionistiche della vita che ci circonda, ma emozionanti sintesi rumoristiche. Attraverso una sapiente variazione di toni, i rumori in realtà perdono il loro carattere episodico, accidentale e imitativo per divenire astratti elementi d'arte. Nell'ascoltare i toni tra loro combinati e armonizzati dei *sibilatori* e dei *gorgogliatori* si finiva per non pensare più a degli automobili, a delle locomotive o a delle acque scorrenti, ed a provare invece una grande emozione d'arte futurista, del tutto imprevista e che non somigliava che a se stessa.

Il resoconto insiste sul fatto che i nuovi strumenti tendevano all'astrazione e non a delle « semplici riproduzioni impressionistiche della vita », Russolo rifiutava quindi di far ricorso alla registrazione fonografica proprio per seguire un principio estetico, ritenendola una mera riproduzione meccanica della vita e del rumore.

Poco dopo i primi concerti rumoristi di Russolo, la guerra venne ad interrompere i rapporti dei futuristi italiani con l'estero, soprattutto e in special modo con la lontana Russia. Pare anzi che il primo concerto all'estero degli *intonarumori futuristi italiani* sia stato dato a Parigi soltanto nel 1921 — il 17 giugno — sotto la direzione del « maestro Luigi Russolo » al Théâtre des Champs Elysées.

Il programma, riprodotto da Maurice Lemaître (a pag. 40-41 dell'opera citata), avvertiva gli spettatori che

gl'intonarumori futuristi non sono strumenti bizzarri e cacofonici, sono bensì strumenti musicali del tutto nuovi che rendono, a mezzo di nuovi timbri (molti dei quali dolcissimi), l'intera gamma musicale.

La rivoluzione musicale degli intonarumori futuristi non era dunque giunta a creare un montaggio di rumori registrati, ma nuovi strumenti e una nuova orchestra, e se il giovane Vertov avesse seguito fino in fondo, e prendendoli alla lettera, i principi enunciati dai futuristi italiani, sarebbe stato distolto dalla utilizzazione del fonografo (e poi in seguito del cinematografo).

Fino al 1914 i futuristi italiani s'interessarono assai poco del cinematografo.

Il 21 novembre 1913 F.T. Marinetti a Londra pubblicava nel « Daily Mail » un manifesto dal titolo « Il futurismo esalta il teatro di varietà », il cui testo contribuì probabilmente ad orientare verso il teatro di varietà i sovietici Maiakovskij, Ejzenštejn, Yutkevič, Kosinčov e Trauberg e l'intero gruppo del FEKS (fabbrica degli attori eccentrici). In esso l'autore solo incidentalmente nota:

> Il teatro di varietà solo utilizza oggi il cinematografo che lo arricchisce d'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani e di cieli).

Marinetti considerava quindi il cinema come un mezzo teatrale posto al servizio di una certa forma di teatro, concezione che sarà ripresa in Urss da Ejzenštejn, dal FEKS e, in parte, da Kulešov, ma che verrà invece violentemente respinta dal giovane Dziga Vertov. L'influsso che ebbe il futurismo sulla sua concezione del cinema — se pure ne ebbe — si può di fatto ridurre all'enunciazione di Marinetti nel Primo Manifesto tecnico della letteratura futurista (11 maggio 1912):

> Nulla è più interessante, per un poeta futurista che l'agitarsi della tastiera di un pianoforte meccanico. Il cinematografo ci offre la danza di un oggetto che si divide e si ricompone senza intervento umano. Ci offre anche lo slancio a ritroso di un nuotatore i cui piedi escono dal mare e rimbalzano violentemente sul trampolino. Ci offre infine la corsa d'un uomo a 200 chilometri all'ora. Sono altrettanti movimenti della materia fuor delle leggi dell'intelligenza e quindi di una essenza più significativa.

Ciò significa che Marinetti a quel tempo s'interessava al cinema non come a un mezzo di riprodurre la vita, ma come al mezzo capace di creare « *movimenti della materia fuor delle leggi dell'intelligenza* » attraverso procedimenti quali l'accelerazione (l'uomo che corre a 200 km. l'ora), il film proiettato al contrario (il tuffatore), o l'ani-

mazione (la prima frase del manifesto sembra far riferimento ai modellini in plastica che « *si costruivano e si disfacevano da soli* »).

I futuristi italiani s'interessarono al cinema soltanto dopo che la prima guerra mondiale fu dichiarata e che ogni rapporto con la Russia fu troncato da quell'avvenimento; pubblicarono infatti l'11 settembre 1916 — firmatari Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti — un manifesto su « La cinematografia futurista ». Tale documento restò certamente ignorato dal giovane Vertov. Ne riportiamo qui i tratti essenziali:

LA CINEMATOGRAFIA FUTURISTA
Manifesto lanciato
L'11 settembre 1916

Il libro, mezzo assolutamente passatista di conservare e comunicare il pensiero, era da molto tempo destinato a scomparire come le cattedrali, le torri, le mura merlate, i musei e l'idea pacifista. Il libro, statico compagno dei sedentari, degl'invalidi, dei nostalgici e dei neutralisti, non può divertire né esaltare le nuove generazioni futuriste ebbre di dinamismo rivoluzionario e bellicoso.

La conflagrazione agilizza sempre più la sensibilità europea. La nostra grande guerra igienica, che dovrà soddisfare *tutte* le nostre aspirazioni nazionali, centuplica la forza novatrice della razza italiana. Il cinematografo futurista che noi prepariamo, deformazione gioconda dell'universo, sintesi alogica e fuggente della vita mondiale, diventerà la migliore scuola per i ragazzi: scuola di gioia, di velocità, di forza, di temerità e di eroismo.

... il cinematografo sino ad oggi *è stato, e tende a rimanere profondamente passatista,* mentre noi vediamo in esso la possibilità di un'arte eminentemente futurista e *il mezzo di espressione più adatto alla plurisensibilità di un artista futurista.*

... Il cinematografo è un'arte a sè. Il cinematografo non deve dunque mai copiare il palcoscenico. Il cinematografo, essendo visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia (8) dal grazioso e dal solenne. Diventare antigrazioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero.

OCCORRE LIBERARE IL CINEMATOGRAFO COME MEZZO DI ESPRESSIONE per farne lo strumento ideale di *una nuova arte* immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti. Siamo convinti che

---

(8) Bisogna qui ricordare che tra il 1910 e il 1914 si svolse, attraverso vari scritti, una polemica che contrastava in maniera evidente con una concezione cinematografica dell'arte futurista, poiché in essa sia i futuristi che i loro avversari mostrarono di considerare il cinema come il contrario dell'arte e come una riproduzione della vita altrettanto meccanica che la fotografia.

solo per mezzo di esso si potrà raggiungere quella *poliespressività* verso la quale tendono tutte le più moderne ricerche artistiche. Il *cinematografo futurista* crea appunto oggi la SINFONIA POLIESPRESSIVA che già un anno fa noi annunciavamo ...

Tali enunciazioni erano già di dominio pubblico nel 1916 e in vari paesi, e sono pertanto assai relativamente originali (eccezion fatta per la poliespressività): dichiarazioni di principio che sfociano in conclusioni pratiche di importanza minima e di scarsa capacità innovatrice.

Proseguono gli autori del manifesto:

1. — ANALOGIE CINEMATOGRAFICHE usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell'analogia. Esempio: Se vorremo esprimere lo stato angoscioso di un nostro protagonista invece di descriverlo nelle sue varie fasi di dolore daremo un'equivalente impressione con lo spettacolo di una montagna frastagliata e cavernosa ...

2. — POEMI, DISCORSI e POESIE CINEMATOGRAFATI. Faremo passare tutte le immagini che li compongono sullo schermo.

Ridicolizzeremo così le opere dei poeti (Carducci, ad esempio, *n.d.a.*) trasformando col massimo vantaggio del pubblico le poesie più nostalgicamente monotone e piagnucolose in spettacoli violenti, eccitanti ed esilarantissimi.

3. — SIMULTANEITA' E COMPENETRAZIONE di tempi e di luoghi diversi CINEMATOGRAFATE. Daremo nello stesso istante-quadro 2 o 3 differenti visioni l'una accanto all'altra.

4. — RICERCHE MUSICALI CINEMATOGRAFATE (dissonanze, accordi, sinfonie, di gesti, fatti, colori, linee, ecc.).

5. — STATI D'ANIMO SCENEGGIATI CINEMATOGRAFATI.

6. — ESERCITAZIONI QUOTIDIANE PER LIBERARSI DALLA LOGICA CINEMATOGRAFATE.

7. — DRAMMI D'OGGETTI CINEMATOGRAFATI (Oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti — Oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana).

8. — VETRINE D'IDEE, D'AVVENIMENTI, DI TIPI, D'OGGETTI, ECC. CINEMATOGRAFATI.

9. — CONGRESSI, FLIRTS, RISSE E MATRIMONI DI SMORFIE, DI MUSICHE, ECC. CINEMATOGRAFATI. Esempio: un nasone che impone il silenzio a mille dita congressiste scampanellando un orecchio, mentre due baffi carabinieri arrestano un dente.

10. — RICOSTRUZIONI IRREALI DEL CORPO UMANO CINEMATOGRAFATE.

11. — DRAMMI DI SPROPORZIONI CINEMATOGRAFATE (un uomo che avendo sete tira fuori una minuscola cannuccia la quale si allunga ombellicalmente fino ad un lago e lo asciuga *di colpo.*

12. — DRAMMI POTENZIALI E PIANI STRATEGICI DI SENTIMENTI CINEMATOGRAFATI.

13. — EQUIVALENZE LINEARI PLASTICHE, CROMATICHE, ECC. di uomini, donne, avvenimenti, pensieri, musiche, sentimenti, pesi, odori, rumori CINEMATOGRAFATI (daremo con delle linee bianche su nero il ritmo interno e il ritmo fisico d'un marito che scopre sua moglie adultera e insegue l'amante — ritmo dell'anima e ritmo delle gambe).

14. — PAROLE IN LIBERTA' IN MOVIMENTO CINEMATOGRAFATE (tavole sinottiche di valori lirici, drammi di lettere umanizzate o animalizzate — drammi ortografici — drammi tipografici — drammi geometrici — sensibilità numerica, ecc.).

SCOMPONIAMO E RICOMPONIAMO COSI' L'UNIVERSO SECONDO I NOSTRI MERAVIGLIOSI CAPRICCI, per centuplicare la potenza del genio creatore italiano e il suo predominio assoluto nel mondo.
Milano, 11 settembre 1916.

F.T. Marinetti - Bruno Corra - B. Settimelli
Arnaldo Ginna - G. Balla - Remo Chiti

Non sembra che questo manifesto abbia avuto conseguenze importanti per il cinema: alcuni cortometraggi a carattere sperimentale furono realizzati senza però esercitare alcuna influenza sul pubblico.

L'atto di adesione più importante che i futuristi compirono nei confronti del cinema fu la loro partecipazione a *Perfido incanto* di Anton Giulio Bragaglia, film in fondo assai tradizionale, per il quale si limitarono a disegnare alcuni bozzetti scenografici di interni fatti di linee tormentate. Quanto ai firmatari del manifesto, all'infuori di Marinetti — già celebre —, rimasero piuttosto sconosciuti e nessuno di loro esercitò un'influenza diretta e duratura sullo sviluppo dell'arte cinematografica.

Le poche enunciazioni interessanti del loro manifesto riguardavano piuttosto i film di animazione (disegni o oggetti), e quanto alla « sinfonia poliespressiva » che veniva, del resto abbastanza vagamente, programmata, essa non superò lo stadio di pio desiderio o di rivoluzione da tavolino mai messa in pratica. Comunque, il giovane Vertov ignorò fin l'esistenza del manifesto del settembre

1916, e il futurismo russo, fondato intorno al 1911 da Maiakovskij, e Burliuk, si era assai presto staccato da Marinetti con il quale Maiakovskij entrò vivacemente in contrasto allorquando, nel febbraio 1914, il poeta italiano tenne una conferenza a Mosca.

Vertov da parte sua — pur non conoscendoli direttamente — aveva una profonda ammirazione per i futuristi russi fin dal periodo precedente la fondazione del suo « laboratorio dell'udito » nel 1916, per le quali esperienze ebbe verosimilmente a motivo ispiratore la « Musica dei rumori » di Luigi Russolo, ma che, a differenza (fondamentale) di quelle dell'italiano, furono rivolte piuttosto che verso strumenti imitativi, verso le — anche se rudimentali — registrazioni sonore.

Probabilmente egli ignorava a quel tempo di aver avuto in materia teorica dei precursori in Europa occidentale, tra cui, primo fra tutti, Guillaume Apollinaire.

Il 15 febbraio 1914 il poeta dedicava a « I nostri amici futuristi » una cronaca nella sua rivista « Soirées de Paris », in cui, partendo appunto da Marinetti e dalle « parole in libertà » prevedeva l'uso del fonografo quale nuovo mezzo di espressione poetica.

> « La nuova tecnica delle parole in libertà » derivata da Rimbaud, da Mallarmé, dal simbolismo in generale e dallo stile telegrafico in particolare, è oggi, grazie a Marinetti, molto di moda in Italia, e anche in Francia si è visto qualche poeta adoperarla sotto forma di manifestazioni simultanee simili ai cori nei libretti d'opera. È una maniera di scriver poesie che trova un precursore in Jules Romains il quale nel 1909 mise in prova, per farlo poi recitare durante una conferenza degli « Indipendenti », un poema dal titolo « La Chiesa ». Esso doveva esser recitato a quattro voci che si facevano eco l'un l'altra, e si mescolavano in vere e proprie manifestazioni simultanee, realizzabili soltanto nella recitazione diretta o nella riproduzione fonografica di essa.

Prima di passare ad occuparci della registrazione dobbiamo precisare (su testimonianza di Apollinaire) che « La Chiesa » fu messa in prova (ma non mai recitata) nell'aprile 1909 in casa del poeta; quattro recitanti, Jane Eyre, Maud Sterny, Marcel Aurlin et Aulanier, declamavano ciascuno — insieme o ognuno per suo conto — una strofe diversa.

> Le voci dei quattro si levavano talora isolate, talvolta unite, pronunciando ciascuno delle differenti strofe, e rispondendosi l'un l'altra in un vero e proprio tessuto polifonico ... Ma molto prima, Villiers de l'Isle Adam

aveva pubblicato un testo teatrale in cui numerose voci parlavano contemporaneamente dicendo cose diverse (« Les soirées de Paris », 15 giugno 1914).

Una tal tecnica, usata dal poeta « unanimista » Jules Romains nel 1909, venne ripresa nel 1903 da alcuni poeti francesi d'avanguardia, unitamente alle suggestioni del Futurismo e delle parole in libertà, per la creazione di un « simultaneismo ». I loro poemi erano fatti non per essere letti, ma declamati, ragione per cui Apollinaire si augurava che ne venisse fatta la registrazione fonografica. E aggiungeva:

Tra poco i poeti potranno lanciare, per mezzo dei dischi, dei veri poemi sinfonici da un capo all'altro del mondo: ne siano rese grazie a Charles Cros, inventore del fonografo che ha dato al mondo un mezzo di espressione ben più efficace e diretto che non la voce umana imitata dalla scrittura e dalla tipografia.

Siano rese grazie ai musicisti, grazie a Jules Romains ... ... Alla poesia orizzontale, che non sarà abbandonata, verrà ad aggiungersi una poesia verticale o polifonica da cui è possibile attendersi opere vigorose ed impreviste.

Dopodiché Apollinaire, passando alla critica delle « parole in libertà », arrivava a dimostrare che la rivoluzione futurista — in poesia come del resto in musica — era qualcosa di superficiale e di formalistico.

« Le parole in libertà » possono sì provocare rivolgimenti della sintassi, renderla più agile e più rapida, e possono perfino rendere generale l'uso dello stile telegrafico, ma nulla possono cambiare dello spirito, del senso intimo e moderno e sublime della poesia. C'è, è vero, una maggiore rapidità, un maggior numero di sfaccettature descrittibili e descritte, ma contemporaneamente, un allontanarsi dalla natura poiché le persone, nella vita non parlano di certo con parole di libertà.

Apollinaire dunque respinge le « parole in libertà » che in definitiva non sono altro per lui che la poesia di sempre espressa in stile telegrafico e auspica invece un ritorno alla natura:

Per rinnovellare l'ispirazione e renderla più fresca, più vivida e più orfica, io credo che il poeta debba rifarsi alla natura, alla vita. E basterebbe ch'egli si limitasse, anche senza prefiggersi scopi didattici, ad avvertire il mistero che si può vedere ed ascoltare intorno a noi per entrare in consuetudine con la vita stessa, così come hanno fatto i romanzieri dell'800 che hanno portato l'arte loro ad alti traguardi. La decadenza del romanzo è intervenuta proprio nel momento in cui gli scrittori hanno smesso di scrutare la verità delle cose che rappresenta l'aspetto orfico dell'arte ...

« Avvertire ciò che si può vedere ed ascoltare, scrutare la verità delle cose », queste sono le riflessioni che, assieme alla critica del futurismo, conducevano per necessità naturale Apollinaire verso la registrazione, sia fonografica che realizzata con altri mezzi. Due mesi dopo queste parole egli pubblicava infatti ne « Les soirées de Paris », sotto lo pseudonimo di Jean Cérusse, questa categorica precisazione:

È da qualche tempo divenuta una abitudine classificare Guillaume Apollinaire nel gruppo degli immaginifici ... mentre è necessario si sappia che è una poesia la sua, assolutamente naturale, che nulla ha di artificioso ... È una sorta di naturalismo superiore, più vivo e vario di quello antico, un supernaturalismo piuttosto ... L'immaginosità di Guillaume Apollinaire non è mai stata nient'altro che una profonda, minuziosa, ansiosa ricerca della Verità. *Soltanto il vero è bello* (frase sottolineata dall'Autore).

« Soltanto il vero è bello »: un ritorno a Boileau con una frase-manifesto, caratteristica dell'evoluzione di Guillaume Apollinaire che, tra il 1913 e il '14 adottò di volta in volta parecchi « ismi ».

Dapprima usò il termine di « Orfismo » per definire (1912-13) l'indirizzo pittorico di cui fu principale rappresentante Delaunay. Poi venne il « Supernaturalismo » e subito dopo il « Simultaneismo - Librettismo », bizzarra espressione ch'egli fugacemente adottò per rispondere ne « Les soirées de Paris » del 15 giugno 1914, alle rivendicazioni di un certo M. Barzun il quale, tramite la stampa, aveva rivolto una protesta contro Apollinaire per non aver egli fatto il suo nome nel parlare del fonografo come di uno strumento di cui avrebbero potuto servirsi i poeti.

La controversia non era peraltro recentissima se già nel 1913, Barzun, che aveva sostenuto l'uso dei dischi per registrare i poemi « simultaneisti » aveva provocato la precisazione inviata da Apollinaire il 3 luglio 1913 per posta pneumatica al suo amico André Billy affinché fosse diffusa alla stampa:

A buon diritto M. Barzun ha lanciato un manifesto sul *simultaneismo poetico*, lui che di tale espressione è certamente il creatore, poiché a me mai venne in mente di affidare a un disco i miei poemi. Egli ha dunque ampliato un'idea e ne ha fatto l'elemento principale della più grande riforma di tutti i tempi. Che sempre sia lodato.

P.S. Solo non dimentichiamoci che il vero inventore di questa riforma è Charles Cros, inventore del fonografo.

Nelle ultime frasi Apollinaire prende in giro M. Barzun, punto sul vivo dal fatto che questi si fosse interessato — senza tener conto

della sua autorità — del simultaneismo e delle possibilità di impiego del disco. La sua irritazione si accrebbe ancora col passare del tempo, sfociando poi nel già citato articolo che fu pubblicato in « Les soirées de Paris », (l'unica, fra l'altro, rivista letteraria francese che abbia regolarmente pubblicato — negli anni anteriori al 1914 — una rubrica di critica cinematografica).

> Se M. Barzum si propone di realizzare una poesia realmente simultanea bisognerà che faccia appello ad una o più voci recitanti, o che si serva del fonografo, poiché, fino a quando farà uso di graffe e di righe tipografiche la sua poesia rimarrà successiva.

Il poeta poi di nuovo torna a parlare di Jules Romains, e il riferimento è importante per i legami tra Simultaneismo e Unanimismo.

Vertov infatti in molti dei suoi film e soprattutto in *Šestaja Čost mira* (t.l.: La VI[a] parte del mondo) si servirà di una specie di « simultaneismo unanimista » per mostrare, nel corpo della stessa sequenza, avvenimenti che si svolgevano in luoghi lontanissimi tra loro, così come, a partire dal 1923, i suoi saggi di montaggio nella « Kino Pravda » n. 13, saranno volti a creare una apparente unità di luogo e di tempo con elementi assunti in luoghi e momenti diversi.

Parlando dei propri versi Apollinaire rivendicava una priorità in materia di simultaneismo:

> Si sono dati esempi — proprio in questa sede — di poesie nelle quali la simultaneità era presente sia nello spirito che nella forma, poiché era impossibile leggerle senza raffigurarsi immediatamente la presenza simultanea delle immagini da esse evocate: *Poesie-conversazioni in cui il poeta, ponendosi al centro della vita, registra in qualche modo il lirismo che lo circonda* (sottolineato dall'a.).

Ad esempio di ciò Apollinaire cita « L'enchanteur pourrissant », « Vendémiaire », « Les fenêtres », come tentativi di

> abituare la mente a concepire *una poesia simultanea che si esprima tutta in una volta come un episodio di vita.*

Erano quelle le sue opere predilette, poiché il 30 luglio 1917 scriveva:

> In « Alcools » è forse « Vendemiaire » che preferisco ... e « Les fênetres » che è stata pubblicata a parte, all'inizio di un catalogo del pittore Delaunay.

Sono poesie che emanano da una estetica nuovissima di cui in seguito io stesso non ho più ritrovato il movente segreto (9).

Tanto per illustrare il carattere di questa « nuovissima estetica » citiamo qualche frammento di Fenêtres:

Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Quand chantent les aras dans les forêts natales
Abatis de Pihis
Il y a un poème à faire sur l'oisseau qui n'a qu'une aile
Nous l'enverrons en message téléphonique ...

Secondo la testimonianza di André Billy questa poesia fu composta al caffè Crucifix in rue Daunou; Apollinaire scrisse il primo verso e il suo amico Dupuis seguitò il « poema-conversazione » improvvisandone il secondo: « Quand chantent les aras dans les forêts natales » che Apollinaire trascrisse fedelmente, aggiungendovi « Abatis de Pihis ».

A questo punto intervenne André Billy che, riferendosi ad una poesia di « Alcools », lanciò nella « conversazione » il verso « il ya un poéme à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile » e sapendo che la prefazione al volume era assai in ritardo aggiunse il consiglio — mentre Apollinaire trascriveva il verso — di comunicarla per telefono non appena terminata.

Questa frase incidentale della conversazione fu immediatamente riportata dal poeta nel verso « Nous l'enverrons en message téléphonique ». Ed ecco il finale di « Fenêtres »:

Les Chabins chantent des airs à mourir
Aux Chabines marones
Et l'oie Oua-oua trompette au nord
Où les chasseurs de ratons
Raclent les pelleteries
Etincelant diamant
Vancouver

Ou le triangle blanc de neige et de feux nocturnes fuit l'hiver
O Paris
Paris Vancouver Hyères New-York et les Antilles
Du rouge au vert tout le jaune se meurt
La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la Lumière.

---

(9) ANDRÉ BILLY: *Apollinaire,* Paris 1945. Citato senza data e pubblicato poi integralmente in *Tendre comme le Souvenir* (lettere a Madeleine, pp. 70-71, Paris 1952).

Quali che siano le parti attribuibili rispettivamente a Billy e Dupuy, è la ricerca di una simultaneità attraverso il mondo (Paris, Vancouver, Hyères), che predomina in « Fenêtres », e che già era evidente in « Vendémiaire » scritto in precedenza (1913)

J'ai soif villes de France et d'Europe et du monde
Venez toutes couler dans ma gorge profonde (...)
Je suis ivre d'avoir bu tout l'Univers, etc. ...

Nello stesso periodo Apollinaire si mise ad annotare o stenografare frasi ascoltate nei treni o per le strade per pubblicarle poi nella sua rivista « Les Soirées de Paris » (1913-14), esperienze che lo potrarono al poema-conversazione tipo « Lundi rue Christine » (1913) pubblicato senza punteggiatura in « Calligrammes » e di cui citiamo un brano restituendone la punteggiatura così da permettere di individuare la natura dei diversi elementi del poema.

« Je partirai à 20 h 27 »
Six glaces s'y dévisagent toujours
« Je crois que nous allons nous embrouiller encore davantage »
« Cher monsieur,
Vous êtes un mec à la mie de pain »
« Cette dame a le nez comme un ver solitaire »
« Louise a oublié sa fourrure »
— « Moi je n'ai pas de fourrure et je n'ai pas froid »
Le Danois fume sa cigarette en consultant l'horaire
Le chat noir traverse le brasserie
« Ces crêpes étaient exquises »
La fontaine coule
Robe noire comme ses ongles
« Voici, monsieur,
la bague en malachite »
Le sol est semé de sciure
« Alors c'est vrai,
la serveuse roussè a été enlevée par un libraire »
« Un journaliste que je connais d'ailleurs que très vaguement ... »
« Ecoute, Jacques, c'est très sérieux ce que je vais te dire »
COMPAGNIE DE NAVIGATION MIXTE
« Il me dit: Monsieur, voulez-vous voir ce que je peux faire comme d'eaux fortes et de tableaux ».
« Je n'ai qu'une petite bonne ».

Abbiamo riportato in lettere maiuscole le annotazioni « visive » alle quali si può aggiungere anche COMPAGNIE DE NAVIGATION MIXTE, espressione trascritta da un manifesto esposto nella

birreria di rue Christine a Parigi dove Apollinaire annotava, stenografava gli elementi del suo poema, mentre i versi tra virgolette rappresentavano frammenti di dialogo, frasi pronunciate intorno a lui dai vari clienti del caffè.

Facciamo notare che sarebbe possibile trascrivere cinematograficamente questo « poema-conversazione » (o crearne uno analogo) selezionando delle frasi banali registrate al magnetofono e mettendole in relazione a immagini del tipo « le chat noir traverse la brasserie », o « le sol est semé de sciure ».

In « Lundi rue Christine » Apollinaire soddisfaceva interamente il programma da lui stesso enunciato nel giugno 1914, componendo una « poesia-conversazione » in cui il poeta, ponendosi al centro della vita, registra il lirismo che lo circonda.

« Registrare » è qui veramente una parola-chiave poiché il verbo, il cui significato primitivo era « trascrivere su un pubblico registro », è stato fin dall'origine legato al concetto di autenticità essendo la « registrazione » necessaria ad autenticare un atto.

Nel secolo XIX poi i fisici cominciarono a costruire apparecchi capaci di registrare — attraverso svariati procedimenti — il movimento, il suono, la luce: il fisiologo Marey, portando a perfezionamento con l'ausilio della fotografia, le sue « registrazioni » del movimento, fabbricò nel 1888 la prima macchina da ripresa cinematografica. Così d'altra parte, la registrazione delle vibrazioni sonore su cilindri ricoperti di nerofumo portarono nel 1882, Edison in America e Charles Cros in Francia, all'invenzione del fonografo: la registrazione « passiva » del suono e delle immagini aveva condotto alla loro riproduzione « attiva ».

A partire dalla fine del secolo XIX il verbo *registrare* aveva quindi assunto non solo il significato di *trascrivere* ma anche quello di *riprodurre* un fenomeno visivo e sonoro, e proprio in questo specifico senso esso viene usato da Gaillaume Apollinaire; « Lundi rue Christine » è infatti (nella sua parte « sonora ») un « montaggio di stenogrammi ». Apollinaire pensò tuttavia anche all'impiego della registrazione su dischi per le sue creazioni poetiche. Scriveva infatti nell'articolo citato delle « Soirées de Paris » (15 giugno 1914): « Anche M. Sébastien Voirol, che appartiene al gruppo di M. Barzun, ha fatto compiere un passo avanti a questo simultaneismo di cui tanto si parla e che può realizzarsi altrettanto bene sia per mezzo del libro che attraverso il fonografo. (Mi domando infatti perché M. Barzun dica, a proposito di questo strumento « il poema originale

dovrà tuttavia rimanere ugualmente esigibile, per la stessa ragione che lo è il quadro del pittore e la partitura del compositore di musica »), come se il poeta non potesse *far registrare una poesia direttamente sul fonografo, registrando anche, contemporaenamente, i rumori naturali o altre voci, stando in mezzo alla folla o tra amici.*

Apollinaire aveva dunque pensato — qualche settimana prima dell'inizio della guerra del 1914 — a creare un poema vocale e sonoro tipo « Lundi rue Christine » da registarsi non con carta e penna ma per mezzo della cera di un disco fonografico, e aveva anche effettuato già a quel tempo delle registrazioni per Ferdinand Brunot e la Sorbonne: due dischi comprendenti « Le voyageur », « Le pont Mirabeau » e « Marie », tre poemi da lui stesso recitati per gli « Archives de la parole ». Se la guerra non gli avesse impedito di proseguire le sue registrazioni (e addirittura di ricevere una copia dei dischi da lui incisi), Apollinaire si sarebbe reso conto che i suoi progetti di creare poemi-conversazione su dischi erano irrealizzabili a causa della tecnica ancora rudimentale delle apparecchiature: la registrazione fonografica non aveva infatti subito una grande evoluzione dai tempi di Edison: il cantante o l'oratore, doveva piazzarsi davanti all'ampia tromba dal padiglione metallico, e la sua voce faceva vibrare un diaframma fornito di punta che inscriveva meccanicamente un solco sulla cera per effetto delle vibrazioni sonore. Con un apparecchio così primitivo era ben difficile, se non impossibile, registrare i rumori del mondo naturale e della folla così come sognava di fare Apollinaire; bisognò attendere per questo la diffusione del microfono da registrazione che avvenne dopo il 1920 essendo i primi apparecchi ancora pesanti, imperfetti ed ingombranti.

I progetti del poeta restarono quindi allo stadio teorico e d'altra parte, anche il « laboratorio dell'orecchio », fondato nel 1916-17 da Vertov dovette necessariamente limitarsi a tentativi molto rudimentali tanto da poter verosimilmente supporre che furono proprio evidenti impossibilità tecniche a persuadere Dziga Vertov a tralasciare la registrazione ed il montaggio dei rumori per dedicarsi al cinema e alle attualità.

Aveva il giovane futurista preso cognizione degli scritti di Apollinaire? Quasi certamente no: il poeta francese era pressoché sconosciuto negli ambienti d'avanguardia russi e Vertov d'altra parte ignorava il francese né è possibile provare che un articolo pubblicato il 15 giugno 1914 sia potuto giungere in Russia prima dello scoppio della guerra.

La storia delle invenzioni (quelle riguardanti il fonografo e il cinema soprattutto) dimostra che una certa idea, a un certo punto, è « nell'aria » e porta — nei diversi paesi — i ricercatori alla medesima scoperta, nello stesso momento, pur ignorando reciprocamente il lavoro svolto. È una legge che vale anche per le scoperte estetiche, artistiche o culturali.

Non abbiamo peraltro qui inteso dimostrare che Vertov era giunto alla sua concezione della creazione artistica da realizzarsi attraverso le registrazioni sonore e visive sotto l'influenza diretta ed esclusiva dei futuristi italiani e di Guillaume Apollinaire, bensì che tale concezione era « nell'aria » in Europa, alla vigilia del '14 negli ambienti intellettuali di avanguardia. E se essa può anche eventualmente essere stata più o meno esplicitamente espressa o intuita dai futuristi russi tra il 1912 e il '16, prima cioè che Vertov fondasse il suo *Laboratorio dell'udito,* quel che in realtà importa è che le ricerche di Vertov rappresentarono, nel 1916, lo sbocco naturale di uno stato d'animo comune a vari scrittori, poeti, musicisti, e pittori d'avanguardia, negli anni che precedettero il 1914 (10).

L'idea di poter realizzare delle opere d'arte attraverso il montaggio di registrazioni (visive o sonore), o di documenti o di oggetti preesistenti, è stata in realtà — all'inizio del XX secolo — il legame comune tra i più svariati tentativi, tutti d'avanguardia: « papiers collés » di Braque e Picasso (1912), montaggi di antiche incisioni su legno (Max Ernst, 1920 circa), congerie di oggetti (« Ready Made » di Duchamp, 1915 - Dadaisti tedeschi dopo il 1916), fotomontaggi tedeschi e sovietici (dopo il 1918), poemi futuristi, dadaisti, surrealisti costruiti con titoli o ritagli di giornali, ecc.

Ricerche plastiche o poetiche per nulla influite, all'inizio, dal montaggio cinematografico, ma che contribuirono a creare uno stato d'animo tale che permise all'avanguardia del cinema sovietico del 1920 (Kulešov, Ejzenštejn, Vertov) di far comprendere che il mon-

---

(10) Per quel che riguarda Apollinaire, la guerra interruppe definitivamente la sua evoluzione verso un « simultaneismo-librettismo » che utilizzasse il fonografo. Il poeta francese abbandonò questa « estetica nuovissima » di cui nel luglio 1915 scriveva « di non aver mai più ritrovato il movente segreto ». Dal « supernaturalismo » egli passò, nel 1917 con la prefazione a « Les mamelles de Tirésias » al « surrealismo » che così ebbe a definire:

« ... Ho pensato che bisognava sì tornare alla natura, ma senza fotograficamente imitarla. Quando l'uomo volle riprodurre l'atto del camminare costruì la ruota, che non somiglia tuttavia a una gamba, facendo così — senza saperlo — del surrealismo ».

taggio era per l'arte cinematografica un mezzo creativo essenziale e specifico.

Ed è ben significativo al proposito che la rivista di Maiakovskij, « Lef », abbia pubblicato nello stesso numero — del giugno 1922 — il manifesto di Vertov « I Kinoki, una rivoluzione » e quello di S.M. Ejzenštejn « Il montaggio delle attrazioni » quando quest'ultimo non parlava per nulla di cinema, ma bensì di una regia ultrateatrale. Vertov invece, fedele ai principi che avevano originato il « Laboratorio dell'udito », asseriva che i film del Cine-occhio (Kinoglaz), dovevano fare assolutamente a meno di una regia intesa in senso teatrale e rinunciare a mezzi tipicamente borghesi quali il soggetto letterario, gli attori professionisti, le scene, i costumi, ecc. Egli intendeva creare un nuovo cinema mettendo insieme brani di realtà presa dal vivo, un cinema veramente rivoluzionario che avrebbe messo da parte la costruzione del film « in studio », in favore della ripresa diretta.

Dopo alcuni incontri con Vertov, Léon Moussinac, nel 1927, poteva così sintetizzare il grande progetto di lui: « Utilizzare il documento di vita, ovvero il documentario, la scena o il particolare espressivo ripreso dalla viva attualità senza preoccupazione di « far arte », senza l'intenzione di un disegno preventivo del film e poi, sulla base di questi elementi materiali presi in sé stessi, considerati definitivi perché irrevocabili e inconfutabili, stabilire finalmente un'architettura ». Sia in sede teorica, che in pratica Vertov, sin dal 1922, definì i principi del « *Cineocchio* » inscindibile per lui dal « Radio-orecchio » (montaggio di registrazioni sonore), profetizzando così genialmente le più moderne forme del cinema contemporaneo, soprattutto il *Cinéma-Vérité* che pur dichiarandosi derivato da lui, assai spesso ha battuto vie opposte perché in realtà, il metodo creativo di cui Vertov fu l'iniziatore, può servire le estetiche e le ideologie più diverse.

Dziga Vertov fu comunque il primo a far sfociare, in campo cinematografico, i risultati di una ricerca che era stata comune tra il 1908 e il 1920 ai più valenti ingegni d'avanguardia, facendone perno (al contrario di Kulešov, Ejzenštejn e Pudovkin) sull'importanza delle registrazioni prese allo stato grezzo quale nuovo materiale per una nuova arte del film.

(*Traduzione dal francese di* LODOLETTA LUPO).

I tredici film di Jacques Becker

di *GIACOMO GAMBETTI*

È facile e difficile nel medesimo tempo parlare di un autore, di un regista che non è più nel mondo dei vivi. Da un lato si hanno di fronte tutte le sue opere, senza timore di sorprese, il cammino è individuato, i risultati sono concreti. Dall'altro c'è il pericolo di lasciarsi andare o a quelle sistemazioni definitive che non vanno molto d'accordo con un ragionamento critico, o a un superficiale elogio funebre. Ma Jacques Becker è stato un *autore,* nel senso vero del termine?

Ritengo di sì, e non soltanto perché tutti i suoi film all'infuori dei primi due (un mediometraggio, *Le commissaire est bon enfant,* del 1935, e *L'or du Cristobal,* del '39, del resto rinnegato da Becker, che non ne seguì tutta la lavorazione (1)) hanno il suo nome anche nella sceneggiatura. Il fatto è che, pur in un'ampia varietà di interessi e di temi, Becker ha sempre creduto in una linea interiore di chiara dignità umana, di profonda fede nell'uomo, di amore per la semplicità e per la sincerità dei sentimenti. E questa non è solo coerenza di uno stile, ma anche coscienza di una nobiltà d'animo di cui il cinema, per Becker, deve essere un corifeo.

Ecco perché i tredici film di Becker — non tutti presentati in

---

(1) « La vera storia de *L'or du Cristobal* è una storia da pazzi. In sostanza, successe che il film fu interrotto dopo tre o quattro settimane per mancanza di denaro; poi la lavorazione fu ripresa da un'altra società di produzione che fece girare le scene necessarie perché il film potesse essere distribuito. Il materiale che ho girato io c'è tutto, pressapoco, nel film, ma non montato da me. Non ho mai visto il risultato ma sono obbligato a rinnegarlo totalmente: il lavoro di un regista al montaggio non consiste soltanto nel mettere delle scene l'una di seguito all'altra » (JACQUES BECKER in *Entretien avec Jacques Becker,* par Jacques Rivette et François Truffaut, in « Cahiers du cinéma », n. 32 del febbraio 1954).

Italia — hanno in sé un elemento comune, cioè la costante individuazione di personaggi tipici, al loro centro, personaggi osservati spesso con la cura scrupolosa del tecnico e dello studioso, ma illuminati, nei casi migliori, da fasci di luce e di simpatia nuovi e vivamente originali. Ed ecco perché la produzione di Becker, racchiusa praticamente nei diciotto anni dal 1942 al '60, è scarsa, come numero di opere, e combattuta da una serie notevole di difficoltà di produzione: in Francia come altrove i finanziatori non vedono di buon occhio i registi che si servono del film soprattutto come di un modo per tener fede a se stessi, per approfondire le loro indagini introspettive, portare una tessera al mosaico della loro storia del mondo. Becker era proprio un regista di questo tipo: e a ciò rimase fedele anche quando, senza troppo clamore come suo costume, realmente sottostò agli ordini superiori.

Ho visto tutti i film di Becker meno *Dernier atout* (2), *Falbalas* (3) e *Rue de l'Estrapade,* che comunque non aggiungono nulla al quadro che del regista ci si può formare con la visione degli altri dieci, da *La casa degli incubi* (*Goupi mains rouges,* 1943) a *Il buco* (*Le trou,* 1960). Ormai le linee fondamentali del discorso su Becker si sono fissate, ed è un discorso forse di poche note ma pure ricco di sfaccettature e di particolari che vanno tenuti presenti per evitare di ritenere Becker un regista banale come troppi altri.

Quasi si trascura, all'inizio, che si è in presenza sul serio di

---

(2) « Ritornati dalla prigionia, e resici conto un po' della situazione, pensammo che a coloro che erano privi di film americani sarebbe piaciuto vedere un film d'avventure i protagonisti del quale fossero stati dei gangsters. Facemmo una storia di tanti pezzi, con Aubergé, con Chavance, con Griffe; vi lavorammo sopra costruendo una sceneggiatura ambientata in un paese immaginario, idealmente l'America del Sud, che tuttavia somigliava moltissimo alla Riviera, e non per caso » (JACQUES BECKER in *Entretien,* cit.). « Un film d'avventura che Becker concepì come un succedaneo di certe opere americane. Privo di altre pretese che non fossero quella di divertire con disinvoltura, fu un successo ... » (GEORGES SADOUL in *Grémillon e Becker - amore per il cinema,* in « Bianco e Nero », anno XXI, n. 1-2 del gennaio-febbraio 1960).

(3) « Film su Parigi e su un ambiente un po' frivolo come quello della moda, che conoscevo bene, poiché mia madre vi cominciò la sua vita ... L'epoca della occupazione tedesca segnò in Francia l'inizio di una certa *emancipazione* delle ragazze delle classi agiate. Alcune si misero a avere un amante prima del matrimonio (è un caso del personaggio di Micheline Presle). Questo non lo facevano da lunghissimo tempo soltanto le ragazze degli ambienti più modesti; meno ricche, erano più morali e più disinteressate. Credo che ora questa evoluzione abbia portato troppo lontano: ora le ragazze cedono troppo facilmente » (JACQUES BECKER in *Entretien,* cit.).

uno stile e di una viva personalità; e sono d'accordo — questo farà piacere alla sua memoria — che Becker non si possa *catalogare* (commedia e film poliziesco, ad esempio (4)). Ma al momento in

(4) Un documento importante per l'approfondimento dei caratteri di Becker è costituito dall'intervista di Rivette e Truffaut che uscì sui *Cahiers du cinéma.* Molti degli elementi che a proposito dell'attività di Becker si mettono in luce trovano conferma in quelle affermazioni. È ovvio che non si deve accettare e accogliere in toto quanto un autore dice di sè e della propria opera, escludendo qualsiasi dubbio e qualsiasi ulteriore incertezza, come se ognuno fosse di sè il miglior critico. D'altra parte — ciò è risaputo, ma cade a proposito riconfermarlo —, tali prese di posizione vanno comunque tenute presenti, nel quadro della definizione di un temperamento, come imprescindibili richiami, i quali testimoniano in prima persona sulla sostanza delle idee e dei propositi, se non sempre sul merito dei risultati. Ecco dunque, nella conversazione, alcuni dei caratteri che poi sono anche nelle opere: « l'obsession d'être catalogué », il rifiuto dell'eccezionale (« je n'é prouve pas d'intérêt réel pour ce qui est exceptionnel ») e l'attenzione prestata ai personaggi e al proprio mondo: « Si ha avuto torto di credere senza pietà che io abbia cercato ad ogni costo di essere *sociale*; questa impressione è dovuta al fatto che nei miei film ci si interessa in generale assai da vicino ai personaggi; è l'aspetto un po' da entomologo che forse io ho: questo succede in Francia, io sono francese, lavoro sui francesi, guardo ai francesi, mi interesso ai francesi ... I soggetti non mi interessano come soggetti. La storia (l'aneddoto, il racconto) mi importano un po' di più, ma non mi entusiasmano per nulla. Mi sforzo di rappresentare il mio mondo nel miglior modo possibile, ed è tutto. Solo i personaggi delle mie storie (i quali diventano personaggi *miei*) mi attirano veramente al punto di pensarci senza tregua; essi mi appassionano così come mi sento attratto dalla gente che le circostanze di tutti i giorni mi fanno incontrare e di cui io sono curioso ... »; c'è l'importanza della tecnica (« il lavoro di un regista al montaggio non consiste soltanto nel mettere delle scene l'una di seguito all'altra! »). C'è, infine, un'illuminante apertura sulla umanità profonda di Becker, aliena da proposizioni drammatiche ma conscia di una sua forza e di una sua vitale ragione d'essere: « Due cose avrei desiderio di fare: vorrei raccontare una grande storia d'amore, o partendo da uno scenario che scriverei io o da un episodio che potrei conoscere o da un'opera che mi colpisse e mi toccasse. Poi mi piacerebbe anche poter fare una volta il mio piccolo Flaherty, perché questo dovrebbe riuscire molto ben fatto. Vengo dal Marocco, per esempio, sono stato in un angolo assai abbandonato, in cui la gente è molto simpatica; ci sono nel Marocco meridionale dei piccoli villaggi con dei tipi umani sorprendenti, tipi che, ne sono convinto, devono essere degli attori nati. Non ho che un timore, di essere completamente disgustato del Marocco quando avrò terminato *Alì Babà* ... Ma vorrei, con un preventivo modesto, che mi si affidasse un operatore, della pellicola eastmancolor e poi andare a girare tranquillamente il mio piccolo *Nanouk* marocchino ... penserei soprattutto a un film che non si confondesse all'inizio con la necessità di interessare con una trama, ma al di fuori della trama, o anche malgrado la trama ... vorrei muovermi, notare un certo numero di cose e metterle in evidenza poi, in funzione di scenette alle quali potrei assistere, attorno a un personaggio centrale, tuttavia, perché non c'è modo di fare altrimenti ».

cui un risultato clamoroso, dopo due o tre segni premonitori, obbliga a ripensare ai caratteri del passato, riandando indietro con la memoria e col riesame pratico, allora la sottile linea logica si rivela in tutta la sua precisione, e allora si sottolineano, di Becker, la discrezione, e nello stesso tempo l'amore per Parigi e per la Francia, per la gente francese di tutti i giorni, e del passato in quanto atto ad un'indagine più spregiudicata e nello stesso tempo più affettuosa, rifiutando il sentimentalismo.

Questo vivissimo choc è *Casque d'or* (1952), tanto più perché il film arrivò in Italia, in proiezione normale, qualche tempo dopo la sua realizzazione, e quando già i resoconti critici erano stati, al riguardo, ricchi di elogi, se pur fra loro non privi di contraddizione (le accoglienze francesi erano state piuttosto incerte, forse in quanto *Casco d'oro,* vecchio progetto di tanti registi, aveva là ormai esaurito il suo interesse più immediato). *Casco d'oro* è tra i migliori film del dopoguerra, ed è la chiave attraverso la quale almeno la prima parte, il primo decennio dell'attività di Becker può venire compreso nelle sue condizioni migliori. Tutti quei segni a cui ho accennato più sopra sono individuati, in *Casco d'oro,* con una consapevolezza che non va mai a scapito della loro sincerità e della loro forza naturale, ma anzi contribuisce a un rafforzamento di idee e di risultati. La struggente simpatia dell'autore, la sua umanità, si stempera in un ritmo classico di straordinaria potenza. Si è troppo insistito sui pregi dei costumi e della ricostruzione scenografica e ambientale di *Casco d'oro*; come se Jean d'Eaubonne fosse un genio, e non un tecnico cui il cinema francese deve molto, ma le cui corde sono limitate e i cui meriti non vanno oltre ad una intelligente comprensione delle ragioni del regista, il quale voleva consapevolmente evitare l'« operetta », per caratterizzare la semplicità e la normalità.

La « ricostruzione », a ben guardare, c'era stata anche prima (5).

---

(5) « Avrei dovuto fare questo film nel '46, con una sceneggiatura di Vitrac e Griffe (e il progetto già veniva dall'anteguerra, col produttore Hakim, Duvivier, Gabin e uno scenario di Henri Jeanson). Poi passò attraverso Yves Allégret e Clouzot e fu di nuovo abbandonato. Infine ritornò nelle mie mani ma il produttore non poteva disporre che di ottanta milioni, e dal momento che la prima sceneggiatura comportava una spesa almeno di centocinquanta, dovetti rifarla, rinunciando alla maggior parte delle peripezie, ma conservando certi elementi che mi erano personali, e a partire dai quali ho costruito una nuova sceneggiatura del tutto diversa ... Per dire la verità, Companeez non è intervento nella sceneggiatura che al momento della redazione dell'ultimo quinto del film. Ma mi è stato utilissimo, mi ero trovato

Cos'è infatti *Antoine et Antoinette* (Amore e fortuna) se non un quadro affettuosamente ricreato attorno ad un'idea quanto mai esile, fino a rendere palpabile un'atmosfera con cento sfumature vere, che si rifanno direttamente ad un realismo quotidiano e spontaneo? Due giovani parigini, operai, marito e moglie, che si vogliono bene. Un giorno la moglie vince un grosso premio a una lotteria, il marito esce per riscuoterlo, ma perde il biglietto. Rientra a casa a testa bassa, quanto mai abbattuto, ma l'amore fra i due giovani è più forte del denaro e delle circostanze. Un film spigliato, di approfondita indagine umana e morale: opera apparentemente minore, *Amore e fortuna* mette invece l'accento con cura sui termini fondamentali e sullo stile della attività artistica di Becker. Il *minore* del film deriva da un equivoco sul significato dell'ambiente di cui i personaggi fanno parte, sulla disinvoltura dello stile, sul pudore delle osservazioni, sulla spontaneità e la facilità con cui il racconto vien fuori. Dopo tutte le differenze inevitabili di cultura e di clima, è comunque possibile affermare che *Amore e fortuna* è l'equivalente francese — spontaneo e non rifatto — di certi aspetti del neo-realismo italiano (6). E *Amore e fortuna,* prima di *Casco d'oro,* era il miglior film che Becker avesse diretto, un'opera anche in assoluto di rilevante saggezza registica. Infatti è questa un'altra delle luci della storia solo apparentemente opaca del regista Becker: la conoscenza profonda del mestiere, della tecnica, l'amore per la tecnica e la tenacia nel volere non diventarne una vittima, il mestiere cosiddetto *artigianale* — quante volte si cita l'« artigianato » di Hollywood? ed è in fondo la forza del cinema americano —, il rendersi conto di poter essere coerente con se stesso nel raggiungere un certo obiettivo, e dedicarsi tutto a quello; e poi un altro, un passo avanti, e immergersi nell'altro; e poi essere *apparentemente* ma realmente esaurito, ancora, in un altro progetto inferiore, e cercare, come con *Il buco,* cercare per vie interne una purezza di ispirazione e di emozioni assolutamente originale.

---

completamente in *panne,* a un certo momento, e l'ho chiamato in aiuto. Non mi piace far lavorare gli altri senza che firmino con me ... » (JACQUES BECKER in *Entretien,* cit.). *Casco d'oro* vinse, in Italia, il « Nastro d'argento » 1953.

(6) « È stato un film divertente da fare, ma faticoso, perché sono stati girati molti piani; è un film che mi interessa molto tecnicamente, essendo il più *montato* di tutti quelli che ho fatto (credo che ci siano circa 1250 attaccature) » (JACQUES BECKER in *Entretien,* cit.). *Amore e fortuna* vinse il « Gran Premio » al Festival di Cannes del 1947.

Il cinema francese non ha come l'americano — come non l'ha l'italiano — una schiera di registi-artigiani di fama internazionale, aperti, se occorre, ad un sorvegliato rinnovamento formale e in fondo continuatori delle caratteristiche peculiari di una scuola. Anzi, potrebbe essere un discorso da fare, questo delle due più importanti cinematografie europee e latine che sono prive di organizzazione tecnica e di quadri di ricambio, almeno nel senso più rigido, a confronto con le altre industrie internazionali, chiaramente inquadrate sull'impronta capitalistica, l'americana, l'inglese, la giapponese, ad esempio. E si potrebbe arrivare a discutere se, in questi ultimi tempi, la nostra cinematografia non abbia manifestato una significativa variazione di tendenze, al riguardo, dopo lunghi decenni, direi dal suo sorgere, di quasi assoluto immobilismo; e quale significato tale variazione abbia, e come e se sia possibile giovarsene positivamente.

In un tale stato di cose può sembrare un paradosso mettere in campo termini come « medio artigianato » e « mestiere » proprio per Becker, il regista cui si poteva sì affidare senza preoccupazioni qualsiasi incarico da essere condotto alla fine nel migliore dei modi, però con la clausola fondamentale del rispetto — almeno — per l'uomo e per i « personaggi », i quali nella storia vengono via via a prendere una preminenza sempre più significativa. Becker, nel cinema francese, ha aperto tendenze nuove, ne ha rimesso a nuovo altre con l'inserimento di differenti sensazioni e di rinnovate prospettive, ha affrontato gli argomenti più vari e più imprevedibili. La sua non è certo stata un'attività di secondo piano o di pura sopravvivenza o di superficiale rinnovamento.

In realtà Becker non ha appartenuto a nessuna scuola precostituita, a nessuna corrente o di stile o di gruppo creata più o meno artificiosamente sulla base di occasionali somiglianze. La sua, anche per una questione di generazioni e di temperamento, è stata una posizione autonoma e individuale. Il Becker uomo di poche parole, uomo severo con se stesso e col mondo in cui viveva, insoddisfatto, di questo mondo, e pur conscio di non poter ottenere, con i clamori, più di quanto non fosse possibile con il silenzio e con un lavoro del tutto disciplinato, era tuttavia destinato a raccogliere da un lato, per età, l'eredità dei grandi maestri che avevano dominato il cinema francese, e che ogni tanto avanzavano ancora un'unghiata significativa; e dall'altro a esporsi al contatto con gli esponenti nuovi che, così rapidi nel concepire emozionanti definizioni teoriche, lo sono

spesso altrettanto nel fare propri stili altrui o almeno nel dirsi eredi ispirati di un certo autore.

Quel collaboratore e ammiratore di Renoir che fu Jacques Becker agli inizi della propria attività, quel Becker che allo stile di Jean Renoir si ispirò più o meno involontariamente in più d'uno dei suoi film, e neppure dei meno importanti, era destinato, morendo, a lasciare l'eredità di un nome e di un insegnamento alla « nouvelle vague » dell'ultimora. Tuttavia se il Truffaut-critico, ad esempio, è stato uno dei sostenitori di Becker, il Truffaut-regista non ha preso nulla da lui, e mi riferisco a *Il buco,* naturalmente, la più rivelatrice, sotto l'aspetto delle possibili influenze, delle opere di Becker. *Il buco,* con la sua scientifica e cocciuta forza introspettiva e la sua acutissima comprensione, non può paragonarsi alle apparenti novità dei *400 coups,* e poi tutte novità di osservazioni minute, che proprio anche Renoir, ad esempio, aveva svolto vent'anni prima, o Vigo, è logico, o più di un regista danese o svedese, o addirittura De Sica. Quello di Godard, semmai, è uno stile: *A bout de souffle* è ancora il più coraggioso, nella rottura, il più spregiudicato e avanzato dei film della nuova corrente francese, ma non c'entra con *Il buco,* non ci sono rapporti, o sono del tutto occasionali, non fosse altro perché il ragionamento, che Godard dà per scontato, è in Becker, invece, al centro delle ragioni del film, cioè la posizione di Becker-autore è sul piano di quella totale partecipazione che, pur presente anche in Godard, questi fa di tutto, invece, per nascondere. Questi giovani e non più giovani registi credono troppo spesso che per fare i film occorra soltanto la testa e non invece anche il cuore e rinnegano ogni addentellato col passato di cui gli altri *dicono* di voler fare a meno.

Questo non vuol essere un discorso sulla « nouvelle vague », i cui registi non hanno diretti rapporti con l'opera di Becker. Ma i *Cahiers du cinéma,* la rivista nel cui seno è nata la « nuova ondata » (una delle pubblicazioni cinematografiche, si badi, con tutti i difetti di fondo, che più crede nell'importanza e nel significato del cinema e anche della critica cinematografica) parla di Becker come di un maestro. Ognuno, a dire il vero, ama ricercarsi mille origini nobili, trovare nelle radici più vecchie del proprio ceppo blasoni, capitani d'arme, alti prelati, conquistatori, avventurieri, dongiovanni. Accanto a Rossellini, a Hitchcock, Ray, Cottafavi, patrocinatori e rappresentanti volenti o nolenti, consapevoli o no non importa, ma forestieri, anche se in vario modo illustri, Becker, di antico lignag-

gio senza essere troppo compromesso col passato, individualista e parigino, spregiudicato e intelligente, era il personaggio adatto alle circostanze: sono queste, molto probabilmente, le qualità che hanno colpito Truffaut e i suoi amici, e prima di loro André Bazin, i quali hanno trovato anche in casa una bandiera onesta e dignitosa da innalzare — altrimenti addio dignità della patria — sulla trincea di un cinema-loro soltanto *a dispetto.* Che poi il cinema di Becker fosse e sia stato una cosa diversa, questo è un altro discorso, e addirittura, probabilmente, un particolare che agli allievi quasi per forza non interessa gran che.

Il cinema francese ha una linea ispiratrice costante, alla quale non può rinunciare a patto di non essere più il cinema francese, linea che è poi il motivo della cultura francese, della vita francese: cioè l'enorme fiducia nella letteratura, nell'intelligenza almeno emozionante e individualistica, e la altissima stima, la pubblicità, perfino, per quanto è nazionale. Parigi universitas studiorum fra le più antiche del mondo, appunto per le sottili disquisizioni filosofiche e teologiche. La letteratura, l'intellettualismo, il nazionalismo — tutti termini usati non in senso spregiativo ma cercando di lasciarli il più genuini e originali possibile — sono i dati comuni su cui, da quando esiste e ha un suo posto in un piano di valori internazionali, la cinematografia francese si è mossa, e di cui essa si alimenta. Da Renoir a Carné a Truffaut, Malle, Resnais; da L'Herbier a Grémillon a Godard. Seguendo il cinema francese di anteguerra si è formata anche, e anche in Italia, un'intera generazione di critici; un cinema che aveva il merito di elevare una protesta, illusa ed illusoria, velleitaria, isolata, forse, ma pur sincera, e fertile dei significati che ogni osservatore poteva mettere sotto quelle storie così tipiche di uomini e di tragedie borghesi e veristiche.

Se Renoir e Carné hanno indissolubilmente legato il proprio nome a un'epoca del cinema e alla sua stessa evoluzione, Becker si è formato, alla scuola di Renoir, in questo clima, e ha portato avanti la comprensione e la ribellione anarchicheggiante e razionalistica degli intellettuali francesi agli anni del dopoguerra, con un passaggio che si tocca con mano quanto sia progressivo e consapevole. Tra i suoi film, infatti, *Goupi Mains Ranges* del '43, è — l'hanno avvertito in molti — il più renoiriano — e proprio Renoir — Zola —, e perfino il trucco e i visi degli attori si richiamano ai personaggi, ad esempio, di *La bête humaine.* L'interesse intimo per la sua terra d'origine venne fuori per Becker nella storia a forti tinte di una

famiglia patriarcale della campagna francese. Film alla Renoir, s'è detto: perfino l'ampio quadro de *Il fiume*. Non per nulla c'è lo stesso Fernand Ledoux che ne *La bête humaine* impersonava il marito di Simone Simon: si tratta di una somiglianza fisica che diviene, più o meno consciamente, somiglianza di personaggi, di umori. Comincia di qui, inoltre, la cura introspettiva tanto cara a Becker, nella quale egli non sarà, poi, secondo a nessuno (7). L'anticonformismo spregiudicato di Becker, del resto, è maturato abbastanza presto per non rimanere troppo legato a nessun modello precostituito, anche in questo senso. Il suo mondo popolare si è allontanato dai radicalismi del Renoir de *La marsigliese,* per citare un titolo, o di *La règle du jeu,* avvicinandosi a una condizione forse non altrettanto chiaramente identificata, ma tuttavia adeguata all'evoluzione dei tempi.

Becker non è mai stato, per temperamento, un regista sociale, nel senso in cui questo termine si adatta ad altri autori; cioè, meglio, anche se si è battuto per una qualche causa, non lo ha fatto mai su di un piano collettivo soffermandosi piuttosto sulla moralità e sui personaggi singoli. Ed è indubbio il suo interesse direi non solo spirituale e intellettuale, ma profondamente vero per una piccola borghesia familiare che, all'uscita dalla guerra, aveva di fronte a sé gravissimi problemi da risolvere. Se René Clair, fra i registi francesi, rimane estraneo (apparentemente estraneo) a ogni polemica contingente, a ogni suddivisione in cicli e in ricorsi storici, per rispondere prima di tutto a una propria coerenza interiore, Becker può avvicinarsi a Clair, in fondo, nell'autonomia delle scelte e nell'umore narrativo che vien fuori caratteristicamente da ogni sua opera, anche di tono e di livello *minore*. C'è sempre in Becker l'amicizia per gli umili, gli oppressi da una società verso la quale egli evidentemente non prova eccessiva simpatia, mentre sono invece i segni dell'intelligenza a sollecitarlo e a convincerlo; può salvare anche moralmente un personaggio, perché lo ama e lo rispetta e lo considera dotato di alcune fondamentali qualità umane, anche quando — anche se — è un gangster. Rispetta su tutto

---

(7) « Il soggetto di *Goupi* era materialmente difficile da realizzare, perché bisognava trovare il modo di imporre quei personaggi agli spettatori. Allora lavorai molto, feci una fatica da cani, e successe quello che succede spesso in questi casi, cioè quando si fa veramente fatica si arriva per forza a un risultato incerto » (JACQUES BECKER in *Entretien,* cit.).

l'amore e l'amicizia. Il tradimento finale de *Il buco* è più di tutto il tradimento di un'amicizia, e sul disprezzo per il colpevole prevale il dolore di una perduta maturità, di un perduto e positivo rapporto umano.

Il carattere ora sensuale ora lirico-idilliaco, ora elegante, ora riflessivo, ora drammatico, ora psicologico dell'opera di Becker si riflette nel suo tormento, continuamente insoddisfatto e ricercatore, e in tre periodi di attività ben definiti, pur se sarebbe indubbiamente un errore pensare a una frattura troppo grave. Le grandi linee del lavoro di Becker vanno, infatti, dopo un film poliziesco soltanto spettacolare, e dopo un omaggio pressoché isolato a Renoir, al quale ho accennato, verso la definizione di un ambiente delimitato — ma non per questo meno importante e significativo, anzi non privo di riferimenti autobiografici —, quale quello della più giovane generazione: *Amore e fortuna, Le sedicenni, Edoardo e Carolina* (e sarebbe stato assai interessante rivedere il discorso ripreso addirittura nel 1961, se Becker fosse vissuto, poiché avrebbe dovuto girare un episodio de *La francese è l'amore*). Una storia, quella di *Rendez-vous de juillet,* senza trama precisa; un « appuntamento » con la vita di giovani presi da interessi e passioni diversi, su di un piano di attenta e spregiudicata indagine di costume, che diede occasione a Becker per una nuova definizione di caratteri. Non per niente da qui Daniel Gélin — viso comune e proletario — diviene per Becker uno degli attori preferiti e più rappresentativi (8). Becker, l'abbiamo visto, si preoccupò in modo vivissimo di non essere catalogato, si rammaricò su ogni altra cosa di esserlo, cercò il più possibile di evitarlo. Il titolo di *Edouard et Caroline,* con due nomi propri, come in *Antoine et Antoinette* (Amore e fortuna), contribuì, per alcuni osservatori, a sottolineare una somiglianza che alle radici non esisteva. In realtà,

---

(8) « *Le sedicenni* è un film per il quale provo io stesso una grande tenerezza, e anche una certa irritazione, perché è un film in cui ho potuto condurre a termine certe cose che mi piacciono, ma dove ho mancato un numero ancora maggiore di cose che mi piacevano in partenza e mi dispiacciono ora perché le ho abbandonate. ... Non un quadro di Saint-Germain-des-Prés, non un quadro della gioventù contemporanea; ma personaggi che ho conosciuto, sì ... Sono stato colpito dall'aver incontrato (sembrerebbe sciocco) il mio stesso personaggio, così come era probabilmente venti anni fa, quando anch'io avevo scoperto la stessa musica, è singolare, dopo una guerra; ho notato che dopo questa guerra la gente scopriva la medesima musica che mi aveva rivelato il jazz quando avevo anch'io diciotto anni ... » (JACQUES BECKER in *Entretien,* cit.). *Le sedicenni* vinse il Premio Delluc 1950.

non è certo per circostanze così superficiali che il discorso dei tre film dal '46 al '51 è un discorso chiaramente unitario e chiaramente legato, se non a delle indagini sociali, che esulavano dall'interesse del regista, a delle chiare prese di posizione morali e a una significativa padronanza tecnica, ben oltre le necessità contingenti, anche se *Edoardo e Carolina* non è dei tre il migliore. Queste opere inoltre sono vivificate, in modo consapevole e chiaro, dall'ironia, dalla satira, o almeno dal sapore dell'arguzia e di una critica che, anche se spesso sotto le righe, colpisce soprattutto le ipocrisie e le incertezze morali, o certe presunte invalicabili barriere della tradizione. La fede nella naturalezza è la stessa cosa che la diffidenza e il rifiuto per l'eccezionale, ed è un carattere tipico del Becker (non solo) di questo periodo, periodo che culmina, come già ho notato, con *Casco d'oro,* in cui il discorso indiretto fa acquistare nuovo peso e nuovo valore agli interessi che al regista premono e che sono qui riproposti tutti in nuova evidenza.

Un secondo momento fondamentale è quello di *Touchez pas au Grisbi,* a proposito del quale la scarna spontaneità del racconto, la dignità, il coraggio, la simpatia, la nobiltà sono dedicate a una minore varietà di toni, anche se forse a una amarezza maggiore. Infatti Becker è più stanco, in *Grisbì,* di quel che non fosse negli anni di *Casco d'oro.* Con tutto questo *cerca* addirittura il rinnovamento di un « genere », la maturazione, alla luce di tutte le consapevolezze e gli umori europei, di avventure di solito superficialmente tese sul piano di un cinema di sola tecnica. E che Becker, pur vicino alla tecnica, ne sia ben al di sopra, l'abbiamo già visto. Ad ogni modo la predeterminazione che era estranea al primo film limita il valore del secondo, che avrebbe potuto e forse voluto essere quasi un *Casco d'oro* moderno; ma anche l'ironia e lo spirito sono qui più opachi. *Grisbì* ha dei pregi, logicamente, ma non riesce a dire su Becker qualcosa di più di quel che già *Casco d'oro* non abbia significato. Becker si conferma un grande scopritore di talenti e direttore della recitazione, ma sapevamo anche questo, e semmai non può essere la prova potente di Jean Gabin a riconfermarcelo, perché Gabin è da solo un validissimo attore della vecchia scuola. Per di più *Grisbì* segna una svolta notevole nel film gangster, con lontane e indirette anticipazioni nel cinema americano, ma che è tanto più importante se si tien conto dell'ambientazione originale in cui i personaggi e la storia vivono. Il significato di *Grisbì* è pressapoco quello di *High Noon* (Mezzogiorno di fuoco) nel western, o di *Fort Apache* nel porre

un primo accento su di una umanità, una dignità dei pellirossa. Si pensi poi alla lontananza da *Dernier atout* e le sue ragioni; poi all'ossessione « di essere catalogato », e quindi al rinnovamento anche voluto, anche esterno. E al sèguito: *Rififì* e Dassin, ad esempio, con le somiglianze e le differenze, anche nella posizione dell'autore (9).

Quindi, sono venuti due o tre film di compromesso, comunque non del tutto inutili. Becker, regista di una discrezione rara, mai bramoso di alti clamori, non ne sollevò neppure quando incontrò tali difficoltà da dover realizzare programmi indubbiamente inferiori alla sua stessa quotazione commerciale. Si dedicò con ugual interesse — il senso dei « limiti » a cui ho fatto riferimento — a film come *Alì Babà, Les aventures de Arsenie Lupin, Montparnasse,* che a lui arrivarono o di seconda mano o per compromesso. Superficiali i primi due, anche se tutt'altro che privi di spirito, di intelligenza, di penetrazione, e di una certa chiave alla luce della quale gli elementi fondamentali della personalità del regista riescono a farsi notare. L'Alì Babà - Fernandel dell'uno è piuttosto un parigino, o un marsigliese allegro e spregiudicato, che un arabo, sia pure da *Mille e una notte*; la vacanza è palese, ma non vengono trascurate le occasioni per un po' di spirito mordace. Non conosciamo con precisione quale sia stato l'apporto di Zavattini alla sceneggiatura, ma non è fuor di luogo pensare che il gioco fra realtà e fantasia di cui Becker qui sottolinea gli estremi l'abbia a consapevole ispiratore. Anche l'*Arsenio Lupin* è assai meno un film poliziesco di quel che avrebbe *dovuto* essere. Il *divertissement* è indubbiamente in primo piano, anche se i discorsi « a nuora perché suocera intenda » restano i più interessanti. Rari momenti di lucidità in *Montparnasse,* un soggetto sfortunato, che diede luogo a alte polemiche, che era stato preparato per Max Ophüls, e che forse ha portato al più anonimo

---

(9) « (Dopo *Casco d'oro* ...) anche in *Grisbì,* il suo film più noto in Italia, passando dai gangsters primitivi della *belle époque* a quelli meccanizzati e commercializzati di una epoca assai meno bella, Becker si comportò allo stesso modo, con la medesima segreta simpatia e la medesima eleganza stilistica; si potrebbe dire (per usare un termine un po' antiquato) con la medesima cavalleria. Dalla legge della giungla egli fece di tutto per estrarre una legge dell'amicizia, una nostalgia dell'onore. Come *cavalieri antiqui,* i suoi maturi eroi, già sul viale del tramonto, spremevano dal loro animo i sentimenti più gelosi e nascosti, con un rimpianto della giovinezza che, in fin dei conti, anche nell'eternamente *giovane* regista è sempre stato il motivo più dolente » (UGO CASIRAGHI in *Jacques Becker, il buon narratore,* ne « Il calendario del popolo », n. 186 del marzo 1960).

tra i film di Becker. Qualcosa di beckeriano c'è, nel film — certi incontri carichi di forza e di sentimento —, ma è senz'altro di più quello che è rimasto del tutto anonimo e senza ragioni narrative con le quali essere messo in evidenza. In fondo il film ha troppe vie obbligate per essere convincente, e il tema ha troppe tesi contrastanti per assumere una compiuta personalità (10).

« Combien faudrait-il de pages pour énumérer les merveilles de ce chef-d'oeuvre, de ce film que je considère — *et là je pèse bien attentivement mes mots* (11) — comme le plus grand film français de tous les temps? »: Jean-Pierre Melville, critico-regista che in quanto a fantasia fa quel che può per ... rivaleggiare col quasi omonimo padre di Moby-Dick, scrisse questo poco tempo dopo la morte di Becker (12): a proposito della perdita del senso critico, della confusione del sentimento con l'estetica, di fronte a un avvenimento, pur grande e misterioso, come la morte. E dire che, quasi nei medesimi giorni, lo stesso Truffaut ironizzava sui « critici-notai » i quali con *Le tron,* egli diceva, potranno « aprire un buon testamento » (13). Non credo al rapporto semplicità-totale uguale documentario-puro uguale poesia, rapporto che alcuni hanno ripreso per trovare un'altra ragione dell'importanza de *Il buco,* che per altro segna certamente il terzo tempo dell'opera di Becker. D'altronde non ci vuol molto a notare che *Il buco* è il risultato apparentemente semplice di un calcolo raziocinante difficilissimo e curato in ogni più piccolo e remoto dettaglio. La critica francese, divisa e incerta, specialmente all'inizio, per *Casco d'oro* — considerato perfino troppo

---

(10) « All'inizio avevo creduto possibile continuare a lavorare con Jeanson. Ho avuto torto. Avrei dovuto avere il coraggio di dire "farò qualcosa di diverso". Se avessi avuto le mani libere avrei fatto in modo che non venisse mai pronunciato il nome di Modigliani. Allo stesso modo avrei voluto che non si vedesse neanche un quadro del pittore. Sono già riuscito a ottenere di fare il film in bianco e nero per limitare i guai. ... Di solito scrivo io direttamente i miei dialoghi. So che sono piatti. Quindi la mia macchina da presa si può permettere molte libertà. Di fronte ai dialoghi piuttosto invadenti di Jeanson mi sono sforzato invece di fare una traduzione in immagini tanto più discreta. Spesso la regia resta al di qua del testo ... » (JACQUES BECKER in « Cinema Nuovo », n. 130 del 1° maggio 1958).

(11) La sottolineatura è nell'originale.

(12) *Le plus grand film français* par JEAN-PIERRE MELVILLE, in « Cahiers du cinéma », n. 107 del maggio 1960.

(13) *Jacques il diffidente* di FRANÇOIS TRUFFAUT, in « Schermi », n. 22 dell'aprile-maggio 1960.

freddo, riservato, *inglese* —, è apparsa quasi del tutto unita, per *Il buco,* agli entusiasmi dei *Cahiers.* La critica italiana — che, fra molti difetti, è comunque più cauta, anche se certo più monotona di quella d'oltr'alpe — nel complesso lo ha, all'opposto, un po' sottovalutato, almeno in un primo tempo, ma comunque ha avuto il merito di non essersi lasciata trascinare proprio dal lato meno nuovo e meno importante, quello della tecnica, che ha invece colpito così vivamente i compatrioti dell'autore. Non è sfuggito, in ogni modo, a noi, l'aspetto più profondamente umano della vicenda, la sua profonda amarezza, il senso della *tragedia* nelle cose di tutti i giorni che è uno dei più veri e dei più importanti caratteri del film. La lavorazione del film è stata assai più lunga e pesante nel montaggio e nel missaggio che nei due mesi di durata delle riprese: e non è da escludersi che la fatica degli ultimi tempi abbia a Becker accelerato la morte, sopravvenuta appena al termine della copia-campione. D'altra parte si sa che Becker annetteva importanza basilare alla *costruzione* dell'opera, dopo la sua lavorazione.

Il largo discorso corale di *Casco d'oro,* condotto con indubbia partecipazione sentimentale, con affettuosa dedizione, con un piglio non invadente ma spontaneo da narratore puro, si muta ne *Il buco* in un poema sull'uomo di natura quasi rarefatta: l'uomo alla scoperta del fuoco, l'uomo alla scoperta del mondo. E sulla base della fraternità, del rispetto convincente e convinto per l'intelligenza, toni addirittura sentimentali si aprono in un quadro che ha proprio il suo limite estetico in quella che è quasi una scommessa dell'autore con se stesso. A Becker interessa, *preme* che il tentativo vada in porto, la sua partecipazione è totale, fin quasi a una frattura tra l'estrema cura obbiettiva della narrazione e la vivissima simpatia per i propri protagonisti. Il paragone col Bresson di *Un condamné a mort s'est echappé* (Becker stimava assai il Bresson regista di gran gusto e di stile) può essere effettivamente avanzato, ma credo si possa dire che la coincidenza è del tutto casuale. Cioè a risultati simili ognuno dei due autori è pervenuto per motivi suoi e per un affinamento progressivo che in Bresson — a volte, come disse Becker, al limite dell'estetismo — riguarda l'uomo solo, isolato, di fronte allo spirito e di fronte all'ideale, o di fronte al caso e alla « tentazione » (*Pickpocket*); e che in Becker invece è sempre corale, d'ambiente, carne e ossa, centrato sui primi piani come necessari per qualificare e sottolineare un quadro d'assieme (Bresson narra soprattutto con piani americani, *Pickpocket* a parte, naturalmente, per motivi del tutto

contingenti), ma profondamente interessato alla definizione di una *sua* prediletta comunità francese, il cui discorso si era iniziato con l'omaggio a Renoir del lontano 1943. Non per nulla, anche i protagonisti de *Il buco* sono uomini francesi « presi dalla strada », amalgamati mirabilmente con le quattro pareti, il gioco delle scatole, il cuore dei personaggi.

Le tipiche qualità nazionali dell'arte, sono — pur se non essenziali — le più significative e le più importanti. Nazionali non in un senso sciovinistico, ovviamente, ma elogiativo, addirittura, sottintendendo anche impegno e approfondimento. È il sentimento, infatti, che ha fatto di De Sica e di Germi due fra i registi più notevoli non solo italiani, ed il sentimento — qualità-difetto italiano — è la carica de iloro film, così che poi quei film vengono apprezzati e compresi all'estero; e altrettanto accade per lo humour di Clair, la letteratura-filosofia di Bergman, la cultura e la storia drammaturgica di Eisenstein, il western di Ford, l'accorata e poetica umanità polemica di Chaplin, qualità tanto più universali quanto più personali. Becker, con quello che in pro e in contro ho cercato di mettere in luce, con valori e disvalori, ma con indubbia intelligenza, coerenza e personalità, è da considerarsi fra i registi la cui esperienza, la cui serietà, valide per un ambiente — il loro ambiente —, divengono altrettanto importanti per una più vasta umanità.

Testimonianze su Jacques Becker (1)

« *L'amicizia di Jacques Becker* ... - Lo stile di Jacques Becker è invisibile: non si sa " come sia fatto ". E questo è proprio il segno del grande stile, quello che non invecchia. La maggior parte dei cineasti attuali sono persuasi che non si faccia del buon cinema con dei buoni sentimenti. Visti da costoro, trattati da costoro, i sentimenti nobili e generosi diventano come degli inverosimili " spolveri ". Jacques Becker non aveva niente in comune con tali sventurati. Egli ha trovato in questi sentimenti il movente di tutte le sue opere. Era generoso, e molto buono ».

(JEAN AUREL)

« *Era un amico* - Jacques Becker era un amico e non è poca cosa che lo dica, perché con l'amicizia non scherzo. E se era mio amico, è perché

(1) Tradotte da « Cahiers du cinéma » n. 106 dell'aprile 1960. Quella di François Truffaut è tratta da un articolo pubblicato su « Schermi » n. 22 dell'aprile-maggio 1960.

amavo i suoi film, perché l'ammirazione non è per me che una forma dell'amicizia, una mescolanza di intelligenza e di cuore in cui mi sarebbe impossibile fare delle distinzioni ... »

(JEAN COCTEAU)

« *Primo " atout "* (2) - *La vita è meravigliosa* era il titolo di un film di Frank Capra. Potrebbe essere altrettanto una professione di fede di Jacques Becker. Anche quando Casque d'or (3) va all'esecuzione del suo amante, vive il suo dolore con una tale intensità da sentirsi inalterabile. In altre circostanze meno drammatiche, la vittoria dell'uomo sulle minute beghe di ogni giorno costituisce la Felicità. L'universo di Becker è senza inganno, senza ellissi e, se l'autore del *Buco* non ci fa grazia di nessun colpo di piccone, di nessun colpo di lima, nell'itinerario che separa i suoi cinque prigionieri dalla libertà, è per dare più valore al loro coraggio ... »

(CLAUDE DE GIVRAY)

« *Alla ricerca di Jacques Becker* - ... Ma, il ritratto di Becker, io non mi sento né capace né qualificato a farlo. Quando era vivo, mi sono detto spesso: scriverò un giorno qualcosa su di lui, conosco bene la sua opera, molto bene lui, egli mi ha sempre dimostrato simpatia, ecc. Se ho dei problemi andrò a vederlo, si discuterà. Ora egli non c'è più, le nostre relazioni sono terminate nel grigiore del cimitero Montparnasse. L'uomo già ci sfugge e dobbiamo constatare — noi che abbiamo oggi quarant'anni — che egli appartiene prima di tutto alla sua giovinezza e che gli amici della sua generazione l'hanno conosciuto e compreso meglio di noi, perché essi hanno scoperto e amato le stesse cose nel medesimo tempo. Quando leggo la testimonianza precisa e acuta di Olivier Merlin (4), mi dico che, per parlarne con esattezza, mi mancherà sempre il ricordo del ping-pong del garage Marbeuf, del tiro alla pistola Eureka di Neuilly, della pesca nello stagno di Lyons-la-Forêt e d'avere scoperto insieme quei virtuosi del jazz che non mi dicono gran che: i Cotton Pickers, i Mound City Blue Blowers, i Billy Arnold's ... »

(JACQUES DONIOL-VALCROZE)

« *Fratello Jacques* - Come Molière, Jacques Becker è morto su un campo di battaglia inaudito e terribile: quello della creazione artistica. Era l'ora in cui Carolina si morde a sangue le dita per aver schiaffeggiato Edoardo, in cui Casque d'or (l'oro del Cristobal, evidentemente) trattiene le lacrime mentre Manda sale sulla ghigliottina. Era sabato sera. Lo studio telefonò che il missaggio del *Buco* era finito. Nostro fratello Jacques respirò. Colpito a morte da non so quanto tempo, egli poteva ormai lasciare il combattimento senza disonore. E qualche minuto più tardi, Jacques Becker aveva effettivamente

(2) *Dernier atout* è il titolo del primo film di Becker.

(3) « Casque d'or » (Casco d'oro) è il nome del personaggio principale del film omonimo, interpretato da Simone Signoret.

(4) *Jacques Becker: L'homme pressé,* in « Le Monde » del 2 marzo 1960.

cessato di vivere. Era la domenica mattina, l'ora in cui Max mette il suo quarantacinque-giri preferito, in cui Lupin ritrova la principessa da Maxim's, in cui il giorno si alza anche al n. 7 di rue de l'Estrapade. Ci sono molte buone maniere per fare dei film francesi. All'italiana, come Jean Renoir. Alla viennese, come Ophüls. Alla newyorchese, come Melville. Ma solo Jacques Becker era e rimaneva francese alla francese, francese come la rose de Fontenelle e la bande à Bonnot. ... »

(JEAN-LUC GODARD)

« *Arrivederci, Jacques* - ... Jacques sapeva molto bene che io ero suo complice e che lui era il mio. Sapeva che le sue battute cinematografiche provocavano in me quella reazione di divertita sicurezza che procurano le burle familiari. Da parte mia contavo sulla sua risata senza riserve, su quel suo ridere di uomo civile, per accentuare le mie audacie. ... Jacques, il mio vecchio complice, è mancato. È mancato, ma siamo sempre noi che abbiamo ragione. Dillo a mio fratello e agli amici che hai ritrovato. Mostra loro le montagne di pellicola dei grandi film di cui non resta che un cumulo di sale d'argento. E di fronte a queste creazioni meritevoli, alcune immagini scelte dal destino. Talvolta, in futuro, queste immagini porteranno a sorridere con piacere una giovane coppia smarrita in un cinematografo. ... »

(JEAN RENOIR)

« *Jacques il diffidente* - I film di Jacques Becker mi riportano sempre in mente la frase di Valéry: " le goût est fait de mille dégoûts ". D'altronde, quando Becker parlava del film che avrebbe realizzato, la parola che tornava più spesso era: diffidenza. Al telefono, di recente: " Sto per fare *I tre moschettieri* ma, *non fidiamoci*, terminerà col ritorno dei puntali, così farà già due ore ". ... Jacques Becker era un cineamatore. Lo si avvertiva, nonostante i suoi venti anni di mestiere, ancora tutto stupito d'aver realizzato il suo sogno d'adolescente: fare dei film. ... »

(FRANÇOIS TRUFFAUT)

Nota biografica

Jacques Becker nacque il 15 settembre 1906 a Parigi, dove morì il 23 febbraio 1960. Studi secondari, liceo Condorcet, scuola Breguet. Impiegato dapprima alla Compagnie Génerale Transatlantique, poi agli Stabilimenti Fulmen.

Trascorreva ogni anno le vacanze a Marlotte, dove i suoi genitori frequentavano la famiglia Cézanne. Jean Renoir andò proprio là a girare gli esterni de *La fille de l'eau* (1924): è in questo modo che Becker lo conobbe.

Più tardi, addetto al servizio bagagli della Compagnia Transatlantique, Becker fu mandato più volte a compiere il viaggio Le Havre-New York e fece così la conoscenza di King Vidor.

Nel 1932 incontrò di nuovo Jean Renoir e divenne suo assistente per *La nuit*

du carrefour, Boudu sauvé des eau, Chotard et C.ie, Les bas-fonds (Verso la vita), *La grande illusion* (La grande illusione) e *La Marseillaise* (La Marsigliese).

La figlia Sophie (moglie dell'operatore Ghislain Cloquet) fu la sua segretaria di edizione, il figlio Jean il suo aiuto (attualmente è regista). Ebbe altri due figli, Etienne e Marie. Era Presidente della Federazione Francese dei Cine-Clubs. Nel 1947 aveva vinto il Grand Prix del Festival di Cannes per *Antoine et Antoinette* e nel '49 il Prix Delluc per *Rendez-vous de juillet.*

Appunti bibliografici

GEORGES CHARENSOL: *Renaissance du cinéma français,* Paris, 1946.

ROGER RÉGENT: *Cinéma de France,* Paris, 1948.

GEORGES SADOUL: *Histoire d'un art: le cinéma,* Paris, Flammarion, 1949 (ed. it.: *Storia del cinema,* Torino, Einaudi, 1955).

GUIDO ARISTARCO: *Cannes: Set-up - secondo tempo* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 23, 30 settembre 1949. (Sulla presentazione di *Rendez-vous de juillet*).

RAYMOND QUENAU e JEAN QUÉVAL: *Rendez-vous de juillet,* Paris, 1949.

LO DUCA: *Una bella voce che canta vecchie storie* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 33, 28 febbraio 1950. (Su *Rendez-vous de juillet,* in un panorama della stagione cinematografica francese).

LO DUCA: *Cannes, primo tempo* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 61, 1° maggio 1951. (Sulla presentazione di *Edouard et Caroline*).

FERNALDO DI GIAMMATTEO: *Lettera da Parigi - Il cinema francese e la decadenza dei miti* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 86, 15 maggio 1952. (Su *Antoine et Antoinette* e su B., in un panorama del cinema francese).

ANONIMO: *Visione privata - Casque d'or* ne « L'Eco del cinema e dello spettacolo », Roma, n. 25, 31 maggio 1952. (Trama del film, « cast » e « credit », notizie biografiche su B.).

VICE: *Edoardo e Carolina* in « Cinema Nuovo », Milano, n. 2, 1° gennaio 1953. (Recensione).

PIETRO BIANCHI: *Testa d'oro in esilio* in « Filmcritica », Roma, n. 14, maggio-giugno 1952.

GUIDO ARISTARCO: *Casco d'oro in the Quiet Festival* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 90, 15 luglio 1952.

TULLIO KEZICH: *Casco d'oro, il migliore* in « Rassegna del film », Torino, agosto-settembre 1952.

VICE: *Edoardo e Carolina* in « Cinema Nuovo », Milano, n. 2, 1° gennaio 1953.

MARCO SINISCALCO: *Edouard et Caroline* in « Rassegna del film », Torino, marzo 1953.

NINO GHELLI: *Edouard et Caroline* in « Bianco e Nero », Roma, anno XIV°, n. 6, giugno 1953.

LINDSAY ANDERSON: *Lettre anglaise sur J.B.* in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 28, 1953.

AUTORI VARI: *Sept ans du cinéma français,* Paris, coll. « 7e art », Ed. du Cerf, 1953.

D. A. LEMMI: *Sui marciapiedi di Montmartre gli eredi di Piccolo Cesare* in « Cinema Nuovo », Milano, n. 25, 15 dicembre 1953.

Jacques Rivette e François Truffaut: *Entretien avec J.B.* in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 32, febbraio 1954.

François Truffaut: *Les truands sont fatigués* in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 34, aprile 1954.

Marcel Lapierre: *Lettera da Parigi - Dopo il Re Sole di Guitry il diluvio di Cayatte* in « Cinema », nuova serie, n. 133, 15 maggio 1954. (Su *Touchez pas au grisbi*).

Edoardo Bruno: *XVª Mostra d'arte cinematografica* in « Filmcritica », Roma, n. 39-40, agosto-settembre 1954. (Su *Touchez pas au grisbi*).

Giulio Cesare Castello: *I film della XVª Mostra* in « Cinema », terza serie, settembre 1954. (Su *Touchez pas au grisbi*).

Nino Ghelli: *Venezia '54 - I film in concorso* in « Bianco e Nero », Roma, anno XVº, n. 8, agosto 1954.

Ernesto G. Laura: *L'Italia unica alternativa alla decadenza di Hollywood* in « Rassegna del Film », Torino, n. 24, ottobre 1954. (Su *Touchez pas au grisbi*).

Marcello Clemente: *Le due strade di J.B.* in « Filmcritica », Roma, n. 55, gennaio-febbraio 1956.

Anonimo: *Casco d'oro* in « Cinema Nuovo », Milano, n. 76, 10 febbraio 1956.

G.M.L.D. (Lo Duca) e F.S. (Francesco Savio): voce *J.B.* dell'« Enciclopedia dello Spettacolo », Roma, Casa Ed. Le Maschere, vol. IIº, 1956.

Nino Ghelli: *Casque d'or* in « Bianco e Nero », anno XVIº, n. 12, dicembre 1955.

Luigi Fossati: *140 chilometri di pellicola* in « Cinema Nuovo », Milano, n. 111, 15 luglio 1957. (Sulla presentazione di *Les aventures d'Arsène Lupin* al Festival di Berlino).

Anonimo: *Le avventure di Arsenio Lupin* in « Cinema Nuovo », Milano, n. 124, 1º febbraio 1958.

André Bazin: *Montparnasse 19* in « Cinema Nuovo », Milano, n. 130, 1º maggio 1958. (Trad. dalla recensione in « France Observateur », Paris, 10 aprile 1958).

Claude de Givray e Henri Jeanson: *Una lite per Montparnasse* in « Cinema Nuovo », Milano, n. 130, 1º maggio 1958. (È riportata l'intervista con B. di Claude de Givray pubblicata su « Arts » a proposito di *Montparnasse 19* e la polemica con lo scenarista Jeanson; inoltre un intervento dello stesso Jeanson).

Franco Valobra: *J.B.* in « Cinema Nuovo », Milano, n. 131, 15 maggio 1958.

Madeleine Garrigou-Lagrange: *Montparnasse 19* in « Téléciné », Paris, n. 77, agosto-settembre 1958.

M.Q. (Mario Quargnolo): voce *J.B.* nel « Filmlexicon degli autori e delle opere », sezione autori, vol Iº, Roma, Ed. di « Bianco e Nero », 1958.

Georges Sadoul: *Grémillon e B. - amore per il cinema* in « Bianco e Nero », Roma, anno XXIº, n. 1-2, gennaio-febbraio 1960.

Ugo Casiraghi: *J.B., il buon narratore* ne « Il Calendario del Popolo », Milano, n. 186, marzo 1960.

Autori Vari: *J.B.* (testimonianze di Jean Cocteau, Jean Renoir, Jean-Luc Godard, Jean Aurel, Claude de Givray) in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 106, aprile 1960.

Jacquel Doniol-Valcroze: *A la recherche de J.B.* in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 106, aprile 1960.

Edoardo Bruno: *Il buco* in « Filmcritica », Roma, n. 96-97; aprile-maggio 1960.

François Truffaut: *J. il diffidente* in « Schermi », Milano, n. 22, aprile- maggio 1960.

JEAN-PIERRE MELVILLE: *Le plus grand film français* in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 107, maggio 1960.

CLAUDE-JEAN PHILIPPE: *Le trou* in « Téléciné », Paris, n. 94, marzo 1961.

MARIO QUARGNOLO: *Il cinema europeo durante la Resistenza* in « Bianco e Nero », Roma, anno XXIII°, n. 3, marzo 1962.

AUTORI VARI: *Le trou,* numero speciale commemorativo di J.B., « L'Avant-Scène-Cinéma », Paris, n. 13, 15 marzo 1962. (Contiene: Sceneggiatura integrale de *Le trou*; Jean Becker: *Le dernier record de mon père*; « *Le trou* » *et la presse*; Jacques Becker: *Sur la profession de critique cinématographique* da « Arts », 1955, *L'auteur de films? ... un auteur complet* da « L'Ecran Français », 1946, *Le génie se moque des fautes de gout* da « Carrefour », 1963; François Truffaut: *Le testament de J.B.* da « France-Observateur », Paris, 24 marzo 1960; bio-filmografia di J.B. e di José Giovanni).

JEAN QUÉVAL: *J.B.*, Paris, Ed. Seghers, 1962.

GEORGES SADOUL: *Cinema francese,* ed. it., Parma, Piccola Biblioteca del Cinema, ed. Guanda, 1962.

Immagine, tempo, movimento

(Alcune osservazioni sul problema del carattere specifico del film)

di ISTVÁN NEMESKÜRTY

Un quadro di Pieter Bruegel, dipinto nel 1565, raffigura un paesaggio invernale dove una muta di cani segue tre cacciatori che scendono per il pendio di una collina, dirigendosi verso un lago coperto di ghiaccio, sul quale scivolano moltissimi pattinatori. La direzione del movimento della comitiva di cacciatori è espressa da un uccello in volo.

Come è stato già stabilito da più parti, ad esempio anche dal Wölfflin (1), ci troviamo di fronte ad una variante profondamente nuova, quasi rivoluzionaria della rappresentazione del contenuto del movimento. Non è infatti il disegno delle diverse fasi dei passi a rendere l'idea dello scorrere del tempo e neppure i nodi principali dei momenti delle diverse azioni: è la *direzione* del movimento a suggerirci dove arriverà la muta *nel tempo* insieme ai cacciatori visibili sul lato sinistro del quadro. Proviamo ad immaginare cosa accadrebbe se il quadro diventasse vivente, se la muta dei cani si mettesse a correre e ad abbaiare, se i cacciatori s'incamminassero, se l'uccello volasse, se la gente incominciasse a pattinare, se gli uomini visibili al lato sinistro del dipinto affumicassero effettivamente il maiale, se il fuoco crepitasse e così via. Accadrebbe in questo caso qualcosa di sostanziale? Il contenuto del dipinto si arricchirebbe di nuovi elementi? Indubbiamente non accadrebbe nulla di decisivo. Il concetto che ci siamo fatti del dipinto resterebbe invariato. Una

---

(1) HEINRICH WÖLFFLIN: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.* München, 1915. « Con il grandioso motivo degli alberi — questi alberi conducono dalla cima della collina giù verso le case molto piccole in prospettiva — è stato fatto il passo decisivo verso l'era moderna ». Pag. 107.

messa in moto artificiale non darebbe dunque nulla di nuovo, né sulla linea artistica, né su quella del pensiero. Una realizzazione filmica del dipinto non avrebbe dunque nessun senso su questo piano.

Vediamo un altro esempio. Rüdiger Manesse, maestro di miniature del XIII secolo, presenta un'immagine del cavaliere e poeta Heinrich von Sax, che corre saltellando sull'orlo di un bastione. Abbiamo la netta sensazione che sia minacciato da un pericolo, che possa precipitare da un momento all'altro, ma anche che ciò nonostante raggiungerà la sua méta, probabilmente quella damigella che sta cibando e accarezzando un cervo incantato all'ingresso della fortezza. Il quadro rende un movimento molto complesso, che cela un non meno complesso contenuto spirituale. Esprime lo stato d'animo di un poeta dallo spirito sognante, registrando così non solo un movimento, ma anche una proprietà intrinseca. Nello stesso tempo — a differenza del dipinto di Bruegel testè ricordato — afferma due fasi distinte dell'azione: la parte centrale del movimento — i passi sul bastione — e lo scopo finale del movimento (la damigella che accarezza il cervo). Immaginiamo nuovamente cosa accadrebbe se tutto si mettesse in moto e il signor Heinrich von Sax incominciasse a ballare sul bastione. Arrichirrebbe tutto questo il contenuto spirituale del quadro? Assolutamente no e noi non sapremmo nulla di più sull'avvenimento e sulle proprietà dei caratteri raffigurati dal pittore medievale.

Trascurando ora gli altri aspetti della questione, possiamo affermare che il legame teorico stabilito tra il principio della « filmicità » e il carattere dell'immagine, nonché la possibilità di rappresentazione del movimento, è generalmente erronea e superficiale.

I frequenti e ormai logori esempi tratti dal campo delle arti figurative dai diversi trattati estetici correnti, specialmente dall'apparizione avvenuta agli inizi degli anni trenta del volume di Joseph Gregor (2), analizzano e confrontano le opere delle arti figurative e il film con un procedimento del tutto inverso. Si parte generalmente dal presupposto che diversi dipinti e statue hanno compiuto notevoli sforzi nel corso della storia per fissare il movimento. Sono tentativi di regola falliti, ma rappresentano un'invocazione e un presagio del film. La scala va dai dipinti delle caverne ai gruppi del Partenone di Atene e a Watteau. Abbondanti elenchi ci descrivono

(2) Joseph Gregor: *Das Zeitalter des Film.* Wien-Leipzig 1932.

quanta diligenza è stata rivolta a fissare il movimento sui dipinti, sempre però con successo relativo, in quanto la perfezione può essere raggiunta solamente dal film. Questo è un punto di vista meccanico ed è vero solamente nel senso che il film rende fisicamente percepibile il movimento. Un'analisi più accurata dimostra dove il ragionamento ha torto. Prima di tutto anche il dipinto è capace di far percepire il movimento e lo fa con pieno successo, come lo dimostrano i due esempi citati. Poi sta di fatto che gli esempi citati dal Gregor tendono a far percepire non tanto il movimento, quanto piuttosto i nodi drammatici di diversi corsi d'azione. E questa è una differenza sostanziale. Il pittore ha sentito non tanto la mancanza della possibilità di fissare il movimento, quanto piuttosto il desiderio di raccontare una favola, un dramma, una serie di avvenimenti storici. Parlando da questo punto di vista possiamo dire che ogni momento, considerato in se stesso e come tale, ha saputo rappresentare il movimento adeguato e che se questo avesse preso vita, non avrebbe dato nulla di più di quanto seppe dare nell'immobilità. Prendiamo ad esempio la colonna romana di Piazza Colonna, che raffigura alla maniera di una pellicola cinematografica avvenimenti di guerra della storia romana. I diversi momenti rappresentano diversi avvenimenti in ordine cronologico. Ma l'accento è stato posto sugli avvenimenti e sul loro susseguirsi e non sul desiderio di fissare in modo artificioso il movimento (3). La rappresentazione di una serie di avvenimenti non è affatto necessariamente legata al problema della facoltà di riprodurre il movimento, come si crederebbe a prima vista e come vorrebbero far credere certe appariscenti teorie. La rappresentazione di una serie di avvenimenti si presenta nella sua forma più efficace in generale nei generi letterari: nelle cronache, nei lavori epici, nelle novelle e dalla fine del XVI secolo nei romanzi. La tendenza delle arti figurative, dei pittori e degli scultori a rappresentare ogni tanto degli avvenimenti, a fissare in immagini i loro nodi principali, non deve essere necessariamente identificata con l'aspirazione a fissare il movimento. Se i cultori delle arti figurative

---

(3) Possiamo affermare altrettanto per il dipinto di Watteau « Partenza a Citere », ricordato con preferenza. Le opere del Bernini, ad esempio la statua raffigurante il momento della morte di Santa Teresa d'Avila, che si trova nella chiesa romana di Santa Maria della Vittoria, dimostrano anch'esse con quale perfezione sia capace un pittore o uno scultore di afferrare il movimento e di conferirgli un contenuto filosófico.

erano spinti dal desiderio di esprimere il movimento, bisogna vedere se già secoli prima avevano o meno il desiderio cosciente di riprodurre il movimento nel suo intero susseguirsi meccanico. Riteniamo che ciò sia poco probabile. Ecco perché ci sembra sospetto e pseudoscientifico quel punto di partenza tuttora corrente della letteratura sull'estetica del film, il quale afferma che i pittori erano in fin dei conti sempre scontenti e si adattarono solamente in mancanza di meglio alla superficie di legno o alla tela a loro disposizione. Siamo troppo dimentichi del fatto che l'esigenza della riproduzione tecnica del movimento non è stata un'esigenza d'ordine artistico, ma un'aspirazione scientifica: sono stati i medici e gli studiosi delle scienze naturali a studiare l'anatomia del movimento dell'uomo, del cavallo, dell'uccello. E quando il film fu inventato, ritenne per un periodo di tempo relativamente lungo suo compito esclusivo quello di riprodurre la realtà con il metodo del cinegiornale.

Ma esaminiamo ora più a fondo il caso di un pittore che tende decisamente a riprodurre un movimento, entro il quale anche la minima fase del movimento stesso abbia un valore di contenuto, in correlazione con le altre fasi. Queste tendenze affiorano sempre più spesso nella seconda metà del secolo scorso e mostrano già chiaramente il cammino verso il film. L'esempio migliore è dato dalle opere del disegnatore tedesco Wilhelm Busch, che può essere ritenuto con ogni diritto un precursore almeno così importante del film come Emil Reynaud, il primo artista del disegno animato. La serie « Hans Huckebein », disegnata nel 1867, ci mostra come s'ubriaca un corvo. È interessante osservare il susseguirsi delle immagini. Quest'ultime corrispondono ai disegni-base del disegno animato odierno. La fonte d'ispirazione è il movimento. Anche l'umorismo scaturisce dai movimenti e questi sono umoristici non solamente presi in se stessi, ma anche perché l'umorismo e il tema sono definiti e incrementati dal *rapporto* sussistente tra i singoli disegni. Nel primo disegno Hans Huckebein si limita a dare un'occhiata al liquore, nel secondo lo assaggia, nel terzo se lo beve, nel quarto beve quello che è rimasto, nel quinto ripete ancora più coscienziosamente la medesima operazione e a questo punto il rapporto tra il quarto e il quinto disegno accentua più che mai l'umorismo della situazione, nel sesto disegno l'uccello ha rovesciato il bicchiere e si sgranchisce le ali, nel settimo incomincia a ballare, nell'ottavo manifesta per la prima volta la sbornia in quanto cade, nel nono continua a barcollare, nel decimo vediamo le conseguenze del suo atto, in quanto s'incastra

in un lavoro a maglia e nell'undicesimo lo vediamo già impiccato accanto al tavolo. Questi undici disegni rappresentano dunque un avvenimento che si può riassumere in pochissime parole: un uccello si è ubriacato ed è rimasto soffocato. Non è affatto l'avvenimento stesso ad essere umoristico e l'umorismo non scaturisce dal racconto dell'avvenimento. Non è l'avvenimento stesso a riflettere in primo luogo il contenuto filosofico, ma piuttosto i movimenti dell'uccello, osservati minuziosamente. Il contenuto è dunque qui sostenuto non solamente dall'immagine, ma anche dal *movimento* entro l'immagine stessa. Il movimento è il gesto al punto tale, che l'artista non è stato capace di concentrarlo in un solo disegno, ma ha avuto bisogno di esprimersi con una serie di immagini. È interessante rilevare che i disegni che si alternano come le inquadrature di un film rappresentano l'uccello sempre dallo stesso punto di vista: una tavola con la bottiglia del liquore e il bicchiere. Nessun riavvicinamento o allontanamento. « La macchina da presa » registra immobile l'avvenimento. L'unico spostamento, in direzione del tavolino con il lavoro a maglia, si verifica sul penultimo disegno. Ma è un salto appena percepibile, perché sembra di essere rimasti sempre sul medesimo tavolo. Ripetiamo ora l'esperimento fatto con il quadro precedente, immaginando di vedere in movimento continuo l'avvenimento. Cambierebbe nel senso del contenuto quello che voleva dirci il disegnatore, supponiamo in un disegno animato? La risposta sarà anche questa volta negativa. È indiscusso che alcune fasi del movimento sarebbero più dettagliate, ma un breve disegno animato di questo genere non ci darebbe molto di più di quanto ci ha dato Wilhelm Busch nel 1867.

È nuovamente chiaro dunque che un disegno o un dipinto, eventualmente anche una statua, è in grado di riprodurre il movimento anche in modo così complesso, accentuando il rapporto delle minime fasi del movimento stesso, e che una trasposizione cinematografica non potrebbe arricchire di nuovi elementi il contenuto. Non possiamo dunque accontentarci di quella definizione superficiale, secondo la quale il film, in qualità di forma espressiva visuale, basata sull'immagine, differisce da altre forme basate sull'immagine in quanto riflette il movimento. Riconfermiamo che la pittura è capace di ritrarre anche le possibilità più complicate di movimento, riproducendole in forma artistica. Queste osservazioni valgono sostanzialmente anche per l'arte della fotografia. La differenza *da questo punto di*

vista è che quest'ultima registra il fenomeno dato non manualmente, ma con un procedimento chimico.

Vediamo allora cosa e come rappresenta il film. È naturalmente indiscusso che rappresenta il movimento e che esprime ciò che intende dire con questo movimento. Ma se, come abbiamo visto, anche le arti figurative sono in grado di esprimere l'essenza del movimento, in che cosa differisce il film dalle altre forme visuali d'espressione? (Non parlando ora della possibilità meccanica di produrre il movimento, che è un dato naturale del film.).

A questo punto dobbiamo fare alcune premesse. Prima di tutto è necessario stabilire che la superficie delimitata dal quadrato dello schermo deve essere senz'altro oggetto di composizione artistica, il ché è caratteristico per la maggior parte dei registi e operatori. Non ci dilungheremo ora su questo argomento, perché adesso c'interessa il modo di fissare e di utilizzare in senso artistico il movimento (4). In secondo luogo deve essere detto, che alle origini dell'arte del cinema anche i registi più validi sceglievano il nodo dei movimenti più importanti dell'azione da rappresentare alla maniera di coloro che raffigurarono un'azione sulle colonne romane o sui bassorilievi. Questo metodo è essenzialmente un punto di partenza delle arti figurative. Vogliamo subito precisare che non intendiamo approvare o condannare con questo il procedimento, ma semplicemente registrare un fatto. L'arte di Ejzenštein, per esempio, si è manifestata per oltre un decennio in forma di trasposizione cinematografica di simili nodi d'azione. I suoi film dimostrano che anche questo può dare ottimi frutti. Ejzenštein, che come sappiamo esordì nella pittura, cercava i nodi del tema da rappresentare definendoli i nodi del montaggio, per poi realizzarli con un'accuratissima composizione pittorica. Le inquadrature di Ejzenštein e del suo collaboratore. Tissé riflettono una maniera di comporre assolutamente matematica, evitano ogni ambiguità. Anche il più piccolo oggetto visibile sull'immagine ha il suo posto e la sua funzione. Anche a questo è dovuto che dai film di Ejzenštein si possan trarre delle fotografie così impressionanti ed espressive, che finora nessun breviario della storia del cinema ha potuto farne a meno. Una qualsiasi inquadratura della celebre se-

---

(4) Ho analizzato in altra sede dettagliatamente l'immagine filmica, intesa come composizione « statica », accennando tra l'altro al frequente impiego cosciente o istintivo del principio del triangolo di Leonardo: appendice illustrata di « I genitori e il film », e « Lo sviluppo del gusto artistico in famiglia », Budapest, 1961.

quenza della scalinata di *Bronenosetz Potemkin* è un « nodo » alterttanto suggestivo, quanto il già ricordato dipinto di Bruegel « Caccia invernale »: il momento visibile sull'immagine è disposto in modo tale nel tempo che l'immaginazione dello spettatore è in grado di continuarlo anche in base ad una fotografia. La differenza sta nel fatto che l'inimitabile originalità cinematografica di Eisenstein è data da un susseguirsi di elementi cotrastanti dei nodi così scelti (montaggio!), entro la quale l'effetto delle immagini collegate è di gran lunga maggiore della somma degli effetti dati dalle singole immagini. Analoghi criteri di composizione hanno ispirato Dovčenko (che collegava però immagini di carattere lirico e non drammatico) e Pudovkin, il quale alternava però momenti d'azione non contrastanti, ma paralleli. Tutto ciò è caratteristico anche per l'arte di Griffith e molti altri.

Torniamo ora dopo questa breve parentesi alla situazione attuale dell'arte del cinema. Per « attuale » intendiamo dire ciò che è avvenuto dalla fine degli anni trenta. In quel periodo anche l'attività creativa di Eisenstein subì dei mutamenti. I nodi del montaggio c'erano ancora, ma per esempio da *Ivan il Terribile* è molto più difficile scegliere delle fotografie caratteristiche per tutto il film, che dalle opere precedenti. La rappresentazione del movimento divenne più sciolta, più complessa e meno artificiosa, immedesimandosi sempre di più con i movimenti complessi della vita. È sempre più difficile scegliere dal punto di vista fotografico o diciamo pittorico quell'immagine che è in grado di fissare in maniera così plastica il movimento come gli esempi citati, la « Caccia invernale » di Bruegel o la piccola miniatura dell'artista medievale. Anticipiamo un pensiero di sapore alquanto paradossale: le immagini di un buon film riprodotte nelle riviste o nei libri fissano il movimento in maniera molto meno caratteristica di un pittore medievale. E ciò è naturale, dato che il film adempie proprio con questo alla sua missione, suscitando sensazioni non con la singola immagine, ma con il movimento che si svolge sullo schermo.

Vediamo alcuni esempi.

Osserviamo ad esempio Jean Gabin nelle vesti di un macchinista in un'immagine del film di Jean Renoir *La bête humaine*. Quest'immagine è il punto culminante dell'ottimo film, fa parte di una sequenza magnificamente realizzata. Nel film accadono cose molto importanti nel senso più classico della parola « movimento ». Vediamo la vita di un macchinista che percorre dozzine di volte la

distanza che separa Parigi da una città marittima. Proviamo insieme a lui nel film le sensazioni della velocità, le case si alternano ai campi, la locomotiva corre sui binari. Ma gli stessi rumori del treno, gli stessi paesaggi fuggenti riflettono un'atmosfera sempre diversa a seconda dello stato d'animo del macchinista. Una volta abbiamo la sensazione che ami il suo lavoro, che pratichi soddisfatto il mestiere, un'altra volta invece che il suo animo sia in preda ad una tensione insopportabile, sempre attraversando lo stesso paesaggio. Il treno corre, ancora un minuto e il macchinista salterà fuori e troverà la morte tra i binari. Tutto il movimento dunque, il movimento nel suo insieme ha reso meravigliosamente ciò che voleva dire il regista. Il carattere di movimento del film si afferma senz'altro. Ma guardiamo ora la fotografia che riproduce questa situazione. È in grado di rendere qualcosa di quello che si è detto?

Sulla foto vediamo un macchinista e un fochista ai comandi di una locomotiva, intenti a svolgere il loro lavoro. Il macchinista conduce, il fochista scalda. Sulla sinistra è visibile un prato. La foto non rivela altro. Non si riesce a scoprire sull'immagine il minimo movimento. Volendo aggiungere con il metodo già ricordato movimento all'immagine, il risultato sarà ovvio: il fochista si radrizzerà e darà una palata di carbone al fuoco, il macchinista guarderà eventualmente in direzione del percorso e il paesaggio cambierà. Dalla parte sinistra non vedremo più un prato, ma ad esempio una casa. Ma il movimento così rievocato non si avvicinerà minimamente nel suo contenuto a quel movimento complesso che — visto nel film — ci fa sentire il già ricordato stato d'animo critico. René Clair ha ovviamente ragione quando afferma che il film non è un'immagine e non può essere rievocato con una fotografia. Il film è ciò che vediamo svolgersi sullo schermo.

Ci riferiamo ad un altro esempio, preso da *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica. Anche questa foto riflette uno dei momenti più importanti del film. Ancora un istante e verrà rubata la bicicletta del protagonista, lo strumento di lavoro senza il quale non può sperare di trovare un posto.

Ci rivela qualcosa del genere la foto? Non si potrebbe affermarlo con la migliore buona volontà del mondo. Siamo di fronte ad un'istantanea fotograficamente ben riuscita, come ne sono già state fatte tante da innumerevoli dilettanti. L'inquadratura è occasionale, l'immagine non ha composizione. Vediamo due attacchini al lavoro, uno di essi incolla con mano esperta un affisso di pubbli-

città di un film di Rita Hayworth, mentre l'altro, quello che sta imparando il mestiere, lo guarda perplesso. La scena è completata dai soliti ragazzini curiosi. Non vale nemmeno la pena di sviluppare mentalmente i movimenti: ovviamente finiranno il lavoro, i ragazzini smetteranno di curiosare e se ne andranno più in là. Non volendo riferirci ad un'infinità di esempi, diciamo solamente che da *Brief Encounter* di David Lean fino a *Une si longue absence* di Henri Colpi o a *V liudiah* di Mark Donskoi si farebbe la stessa esperienza con qualsiasi immagine si voglia, anche se creata con spirito, cosa del resto abbastanza frequente. Ma ora non ci occupiamo di questo. Il carattere di movimento del film è ovviamente collegato al concetto di visibilità (facoltà di percepire tramite l'occhio). Ciò nonostante il carattere di « quadro » nel senso figurativo della parola determina in misura molto minore e molto diversa il film, di come si è soliti affermare. Carlo Lodovico Ragghianti cade in un errore fondamentale facendo derivare l'arte del cinema dal concetto pittorico di quadro (5). Altrettanto errato è il ragionamento che considera il film come una serie meccanica di immagini in movimento, vale a dire di immagini fatte muovere artificiosamente. Abbiamo visto che anche i dipinti sanno rendere bene il movimento, naturalmente nel caso di un pittore di talento. Cosa separa dunque queste immagini ritagliate dai film di Renoir e De Sica dalla sequenza di immagini visibili sullo schermo?

La categoria tempo

La categoria tempo è più caratteristica per il film e per la sua essenza che il movimento e la possibilità di fissarlo. *Il film è inimmaginabile senza il trascorrere del tempo.* Il dipinto e la statua non sono un fenomeno temporale, benché siano in grado di afferrare ottimamente il movimento. Il Ragghianti afferma a buon diritto che la percezione e l'ammirazione del dipinto, la sua contemplazione è un fenomeno che si svolge nel tempo, anzi, il trascorrere del tempo è

(5) Carlo Lodovico Ragghianti: *Cinema arte figurativa,* Torino, 1952. « Il film è in fin dei conti indubbiamente arte figurativa, ne più, ne meno. » - « La caratteristica più importante del film è la disposizione cronologica dello spazio. »

assolutamente indispensabile, quando si voglia ammirare dei dipinti che riproducono una serie di avvenimenti, procedendo gradatamente da una estremità del quadro verso l'altra. Ciò non altera però il fatto che il dipinto è dato indipendentemente dal tempo. Tornando ora ai film di Eisenstein, i quali riflettono in maniera così decisa il carattere e l'origine pittorica della composizione delle immagini (dove abbiamo però sottolineato la differenza qualitativa e non additiva delle immagini che si susseguono), siamo in grado di aggiungere che le opere ricordate di Eisenstein sono diventate classiche appunto per il modo geniale della loro composizione nel tempo. Eisenstein, come molti altri, era solito paragonare il film alla musica. Questo suo paragone (benchè citato spesso) viene generalmente considerato un'esagerazione poetica. Eppure il film è capace di sfruttare in maniera così complessa il trascorrere del tempo e di usare il tempo come elemento di composizione in forma così concreta come può farlo solo la musica. Manca quasi del tutto nella letteratura sulla teoria del film un'analisi approfondita del tempo, inteso come un materiale basilare della composizione, alla pari del colore e del marmo. Il concetto di modo di impegnare il tempo viene sostituito di regola con la parola « movimento ». E da qui derivano i malintesi a cui abbiamo più volte accennato. Verremo a conoscenza della crisi interna del macchinista Jean Gabin non quando completerà il movimento fissato sulla fotografia girando una ruota a portata di mano, ma quando guarderemo il film. E se pensiamo al film e allo schermo è pur vero che pensiamo a delle immagini e a una tela quadrata, un po' nel senso pittorico della parola, ma è anche vero che queste immagini subiscono cambiamenti continui, *avvengono nel tempo* e ciò scioglie completamente questo carattere di quadro. Non è un quadro, come non lo è quello che vado guardando, la strada dalla finestra o scendendo dal tram, benché lo veda con i miei occhi, ossia lo percepisca visualmente, anzi, lo possa rendere quadro scattando un'istantanea. Il concetto di vista, di percezione tramite l'occhio si è quasi immedesimato per millenni con il concetto pittorico del quadro, perché non si conosceva che questo unico metodo di fissare visualmente la realtà. È naturale e lo abbiamo già riconosciuto, che all'infuori di tutto questo e insieme a tutto questo anche le immagini del film sono soggette a composizione, ma l'essenziale è la stesura nel tempo dei pensieri evocati dal regista. *Essi agiscono durante la proiezione per il fatto di esistere nel tempo.*

Osservando per la seconda volta durante la proiezione del film *La bête humaine* l'arido paesaggio industriale, che riflette ora invece della gioia del lavoro l'atmosfera della disperazione, constatiamo che non è la maniera con cui è stata composta l'immagine a provocare questa sensazione, ma l'impiego artistico del tempo, inteso come uno dei materiali-base della costruzione del film. Il tempo, ossia l'avvenimento che si svolge nel tempo, si è fissato in maniera visibile al nostro occhio. E si tratta di un tempo necessario non solamente per raccontare, ossia raffigurare l'azione, perché ciò viene percepito anche in teatro, ma di un tempo inteso come « materiale » di composizione a ritmo e palpito musicale, materiale percepito in parte con l'aiuto della vista.

Il concetto di movimento si presenta e si lascia dunque definire nel film in forma molto diversa che nel quadro. Il film non può essere identificato direttamente con il vecchio concetto pittorico di quadro (6). Il film è quadro solamente in quanto presenta alla vista una serie di pensieri formati dai singoli momenti della realtà. L'occhio percepisce il movimento che si svolge sullo schermo, ma questo movimento agisce decisamente con il fatto del suo carattere temporale e solo secondariamente con il fatto di essere visibile. Ed è appunto la giusta disposizione del movimento nel tempo a conferire un carattere specifico al film nelle mani dei migliori artisti del cinema.

---

(6) Anche per i singoli quadri tratti dal film, dal processo di movimento che si svolge sullo schermo vale ciò che afferma Huxley sulle edizioni di opere di pittura moderna: certi dettagli impressionanti di dipinti molto complessi, localizzati con la tecnica fotografica moderna caratterizzano non tanto l'opera originale, quanto piuttosto il fotografo che ha fatto la scelta ed è discutibile se possono essere considerati una parte dell'originale, dato che talvolta danno l'impressione di un'opera compiuta. (Edizioni SKIRA). Il concetto d'immagine d'altronde non può essere trascurato nell'estetica del film, ma deve essere considerato non tanto una parte del film completo in proiezione, quanto un elemento costruttivo nel processo della creazione del film.

San Sebastiano: una incoraggiante ripresa

di GUIDO CINCOTTI

Il limite massimo di decadenza il Festival di San Sebastiano lo toccò l'anno scorso, quando al caos organizzativo e alla mancanza di una direzione responsabile fece riscontro la povertà delle opere esposte, quasi tutte prive dei minimi requisiti d'interesse artistico e culturale.

La situazione è apparsa nettamente migliorata quest'anno e si può riconoscere che, pur continuando a pesare sulla manifestazione ovvie ipoteche di carattere politico e censorio, essa ha offerto indicazione di un migliorato livello organizzativo, di un più dignitoso tono culturale e di una più aperta articolazione internazionale. Diamone atto al nuovo direttore Carlos Fernandez Cuenca, esponente della « vecchia guardia » della cultura cinematografica spagnola e storiografo di notorietà internazionale, il quale ha rivelato insospettate doti organizzative e un notevole dinamismo, ottenendo risultati incoraggianti che autorizzano a bene sperare per l'avvenire della manifestazione.

Il fatto nuovo, e in certo senso clamoroso, è stato la presenza dell'Unione Sovietica, che si è trascinata a rimorchio — sia pure per la sola sezione dei documentari — Bulgaria, Romania e persino la Cuba di Castro. E poco importa che il lungometraggio sovietico presentato in concorso sia apparso di gran lunga il peggiore del mazzo, meritandosi le infastidite intemperanze di un pubblico pur disposto alla cordialità: le numerose opere presentate nell'Informativa (delle quali, peraltro, qualcuna aveva per gli osservatori non spagnoli un autentico sapore retrospettivo) e la presenza di un'autorevole delegazione presieduta da Nicolaj Cercassov han testimoniato di un concreto interesse verso il Festival finora ignorato e, attraverso di esso, verso il non disprezzabile mercato spagnolo.

Comunque sia, questa inopinata apertura a sinistra — a cui fa riscontro, secondo un perfetto gioco di reciprocità, la partecipazione della Spagna al Festival di Karlovy Vary — va inquadrata in un più vasto e a noi misterioso gioco politico: la nuova direzione del Festival, più che promuoverla, ne ha beneficiato fortunosamente, traendone prestigio e autorevolezza.

Ma l'attivo della gestione Cuenca va individuato nella maggior cura con cui la selezione — non priva, s'intende, di opere inutili — è stata effettuata, nella riorganizzazione della sezione informativa — un tempo sminuzzata tra una sala e l'altra della città e affidata alle mercantilistiche cure dei distributori, mentre quest'anno ha trovato accoglienza ufficiale nelle proiezioni pomeridiane del Palazzo del cinema —, in una più copiosa e tempestiva distribuzione del materiale informativo, nel rispetto del calendario, un tempo sottoposto a incredibili rimaneggiamenti, nella presenza di numerose e autorevoli personalità del mondo cinematografico internazionale, ecc. Quanto alla sezione retrospettiva, che già gli altri anni si avvaleva dell'esperta consulenza del Cuenca, ha invece offerto questa volta qualche motivo di delusione: imperniata sul nome di Elia Kazan, in omaggio alla presentazione in concorso del più recente film del regista, essa è apparsa troppo mutila e annacquata, mancando dei titoli più significativi quali *A Tree Grows in Brooklyn, Boomerang, Viva Zapata, On the Waterfront, East of Eden.* Maggior sapore hanno avuto, per converso, i brevi « omaggi » dedicati a tre personalità del cinema francese: Louis Lumière e Léon Gaumont nel centenario della nascita e Louis Feuillade in concomitanza con la presentazione di *Judex*, il film di Franju che a quell'autore esplicitamente si richiama. Di Lumière non si è visto nulla che non fosse arcinoto; della produzione Gaumont invece, attraverso una selezione di cortometraggi di varia natura, si è potuta avere un'immagine indicativa e abbastanza stimolante soprattutto per quel che riguarda le comiche, realizzate con una cura del dettaglio e un certo scrupolo realistico — nell'ambientazione e persino nella recitazione — che rendevano palesi l'apporto, accanto ai vari Burguet, Perret e Durand, di un Louis Feuillade, impegnato a creare, con l'« enfant prodige » Bébé Abélard, un succoso tipo di scugnizzo tiraschiaffi.

Ma Feuillade, come abbiam detto, ha avuto un'intera mattinata a lui dedicata, con quel *Fantômas* che, realizzato in cinque episodi

tra il 1913 e il 1914, aprì la strada al « serial » cinematografico, presto diffusosi negli Stati Uniti ed anche in Italia.

Fantômas appare oggi, al di là di ogni forzatura esegetica e delle mitizzazioni alimentate da una critica esclamativa, un'opera semplice, ingenuamente e francamente realistica, la cui suggestione risiede appunto nella capacità dell'autore di conseguire un riconoscibile stile secondando fedelmente, con profonda buona fede, i moduli di una letteratura d'appendice lontana da pretese intellettualistiche. Già fautore della « tranche de vie », di un cinema specchio della vita « telle qu'elle est », Feuillade seguì la medesima strada anche quando passò a occuparsi di eroi e avventure fantastiche, conferendo alle immaginose vicende di Fantômas o di Judex un genuino sapore di « faits-divers ».

Judex (L'uomo in nero) di G. Franju (Francia).

È appunto questo sapore, questa intatta freschezza che Georges Franju, un cineasta per il quale gl'incunaboli delle cineteche non hanno segreti, ha cercato di ritrovare modellando il suo *Judex* su quello che Feuillade aveva realizzato tra il '16 e il '17. Persuaso che nel cinema, come in pittura, « i primitivi sono inevitabilmente belli », egli ha scartato da una parte gli atteggiamenti parodistici e dall'altra le ironizzazioni da intellettuale navigato che gioca a fare il « naïf »; e ha preferito, puramente e semplicemente, rifare un *Judex* così come oggi lo farebbe un Feuillade che avesse a disposizione le risorse di una tecnica più evoluta e matura. Una esercitazione, dunque, « à la manière de ... », compiuta con rispetto ed amore, che sorprende — e può in parte deludere — proprio per la lineare semplicità del suo svolgimento. L'errore di Franju — forse calcolato, ma che pesa in qualche modo sull'opera — è stato di credere che una simile operazione di ricalco potesse sfuggire a ogni tentazione storicistica; il che manifestamente non è. Ciò che in Feuillade è fortuito, imprevedibile e casuale — nel sommario schizzo dei personaggi, nell'apodittica distinzione di « buoni » e « cattivi », nella frenetica successione dei colpi di scena, nella tecnica della « suspence » a servizio della struttura episodica della vicenda — diviene in Franju debolezza psicologica, arbitrio narrativo, dispersione drammatica; la fluidità ritmica del film muto (giudichiamo da *Fantômas* dato che non conosciamo il *Judex* di Feuillade) diviene calcolata e perciò più faticosa scansione. In Feuillade appassiona l'intrigo, in Franju interessa la rievocazione; la quale comunque è gustosa, intelligente e non lascia del tutto il tempo che trova, se ci restituisce il sapore di un'epoca — gli anni immedia-

tamente prima della guerra del '14 — in una nebbia leggera ed elegante di malinconia.

Les aventures de Salavin P. Granier-Deferre (Francia).

A un'altra storia dei primi anni del secolo si è rifatto Pierre Granier-Deferre, regista del secondo film francese in concorso: *Les aventures de Salavin.* Più che una storia, un personaggio: il Salavin della « Confession de minuit » considerata il capolavoro di Georges Duhamel, scrittore « letterario » quanto altri mai e apparentemente dei meno cinematografabili. A Duhamel, d'altro canto, appartiene una delle più dure definizioni del cinema: « un divertimento da iloti, da creature miserabili » (« Scènes de la vie future », 1930). Non sappiamo quanto con gli anni egli sia andato modificando il suo giudizio e a che sia dovuta questa tardiva compromissione con l'arte prima disprezzata. Sta di fatto che Salavin era, già mezzo secolo fa, un non-eroe, un protagonista passivo, un testimone abbastanza involontario di una condizione angosciosa della società borghese. Ammodernarlo, acconciargli addosso panni contemporanei, farne una vittima della malattia del nostro tempo era una tentazione abbastanza facile: il film nasce da questa schematizzazione elementare e ad essa si attiene con pedissequa piattezza, non priva comunque di una certa coerenza. Salavin eroe dell'alienazione è un'interpretazione non peregrina ma abbastanza accettabile; bisognava però definire con maggior precisione il rapporto tra il personaggio e l'ambiente, che invece rimane superficialmente accennato a favore di un'insistenza quasi ossessiva, e in definitiva monotona, sugl'interiori rovelli del protagonista. Né molto aiuta il monologo fuori campo, spesso ridotto a mero espediente. Il film soffre anche di una scarsa capacità di sintesi: il doppio o — come in questo caso — il triplo finale sono indizio sicuro di una mal raggiunta coagulazione della materia narrativa.

Non per questo, tuttavia, rifiuteremo all'esordiente Granier-Deferre una certa considerazione e l'attesa di prove future. Quanto all'attore Maurice Biraud, molto lodevole ci è parso lo scrupolo realistico con cui ha caratterizzato l'oblomovismo di Salavin.

La tia Tula di M. Picazo (Spagna).

Un esordiente francese si rifà a Duhamel, un esordiente spagnolo si richiama a Unamuno. Una coincidenza, ma forse non del tutto fortuita, che può autorizzare l'ipotesi di un rinato interesse dei giovani registi verso approdi tradizionali, dopo le tante estemporaneità care alla « nouvelle vague ». È un discorso, crediamo, che tra qualche tempo diverrà attuale. Per ora registriamo il fenomeno, e salutiamo l'avvento di Miguel Picazo come una delle sor-

prese più felici che la cinematografia spagnola — così torpida e immota, solo animata ogni tanto dagli « exploits » di un Berlanga, di un Bardem — ci abbia mai offerto. *La tia Tula* non è un film « d'autore » nel senso comunemente inteso, cioè che dia l'immagine di un mondo poetico personale intimamente connesso a un particolare linguaggio espressivo; ma nemmeno può dirsi la semplice illustrazione di un'opera letteraria famosa. L'atteggiamento di Picazo di fronte al racconto di Unamuno è stato quello di colui che, rispettoso della sostanza ideale dell'opera, non teme di travisarla nei suoi accidenti narrativi per estrarne una significazione attuale e più rispondente a una propria posizione tematica. La novella, apparsa nel '21, non può non risentire oggi della sua datazione; e d'altro canto le idee di Unamuno sull'arte e la poesia, considerate strumentalmente come tramite per avvicinare la conoscenza filosofica, sembrerebbero respingere la sua attività di narratore nel campo più a lui proprio e congeniale della saggistica morale. Tuttavia permane nello scrittore basco, accanto alle preoccupazioni filosofiche e all'inquietudine teologica, un appassionato interesse per l'uomo concreto, l'uomo « di carne e di ossa » nel quale gli astratti concetti si coagulano in una sostanza autenticamente drammatica. Con intelligenza e finezza Picazo ha saputo penetrare attraverso le astrattezze concettuali di cui è rivestita la materia narrativa del racconto e toccare il nodo drammatico di perenne attualità poetica: quello della maternità spirituale che non arriva a farsi maternità carnale, dell'amore fisico frustrato e sottomesso alla dedizione dell'anima. Così zia Tula, che rimasta accanto al cognato Ramiro dopo la morte di sua sorella Rosa seppellisce dentro di sè l'amore che ha sempre nutrito per lui e dedica la sua vita ai nipoti, diventando madre senza mai essere stata sposa, e poi respinge i maldestri approcci dell'uomo, e quando infine ha deciso di cedere al richiamo dei sensi si vede, ancora una volta, soppiantata nei suoi diritti da una giovinetta mediocre e si rassegna, definitivamente, a essere sempre e soltanto « zia Tula », questo personaggio apparentemente uscito da un universo concettuale ormai perento diviene occasione di un magnifico ritratto di donna e di uno studio psicologico denso e approfondito. Picazo ha il dono, infrequente negli esordienti anche se dotati, di condurre fino in fondo le situazioni narrative dando ad esse il dovuto risalto drammatico e la giusta collocazione. Una tecnica che in qualche momento sa di impianto teatrale e tende alla staticità, ma che assai spesso si apre a precise pennellate d'am-

biente. La festa di addio al nubilato, il meriggio sulla riva del fiume sono brani — tra gli altri — che attestano questa particolare capacità d'immergere le situazioni in una densa collocazione ambientale; ma pure certi dettagli del singolare « ménage » tra Tula e il cognato, non alieni da qualche insistenza naturalistica, contribuiscono a dare alla storia una precisa fisionomia. Ben servito da una inedita Aurora Bautista — che tende forse a collocare i complessi sessuali di Tula ai limiti della nevrosi — e da un incisivo Carlos Estrada, Picazo dà al suo film, così penoso e amaro, il sigillo di una maturità professionale che è il riflesso di una sorprendente maturità e coerenza morale.

La tia Tula, oltre ad aggiudicarsi il premio per la miglior regia per il quale buon candidato era sembrato il Bolognini di *La corruzione,* ha vinto altresì il concorso hispano-americano riservato alle pellicole di lingua spagnola. Facile vittoria, in verità, su un lotto assai sparuto di concorrenti il cui livello è apparso singolarmente basso. Assente il Messico — del quale si è visto nell'Informativa *Los tiburoneros* di Luis Alcoriza, già vincitore di un premio a Mar del Plata nel '63 (v. « Bianco e Nero » n. 4, aprile 1963), che ha confermato nell'antico collaboratore di Buñuel una interessante vena realistica che riscatta i frequenti cedimenti a un gusto popolaresco piuttosto grossolano — unica concorrente è stata l'Argentina che ha presentato due film, uno dei quali peraltro — *La boda* di Lucas Demare — realizzato in coproduzione con la Spagna. Si tratta di una dramma rusticano che vede l'intera popolazione di un villaggio castigliano schierarsi contro uno straniero venuto per sposare una ragazza del luogo: un susseguirsi di azioni violente disperde l'unico motivo di qualche interesse, la presentazione di un piccolo mondo chiuso a ogni intrusione esterna e cristallizzato in un'arcaica concezione dei rapporti sociali.

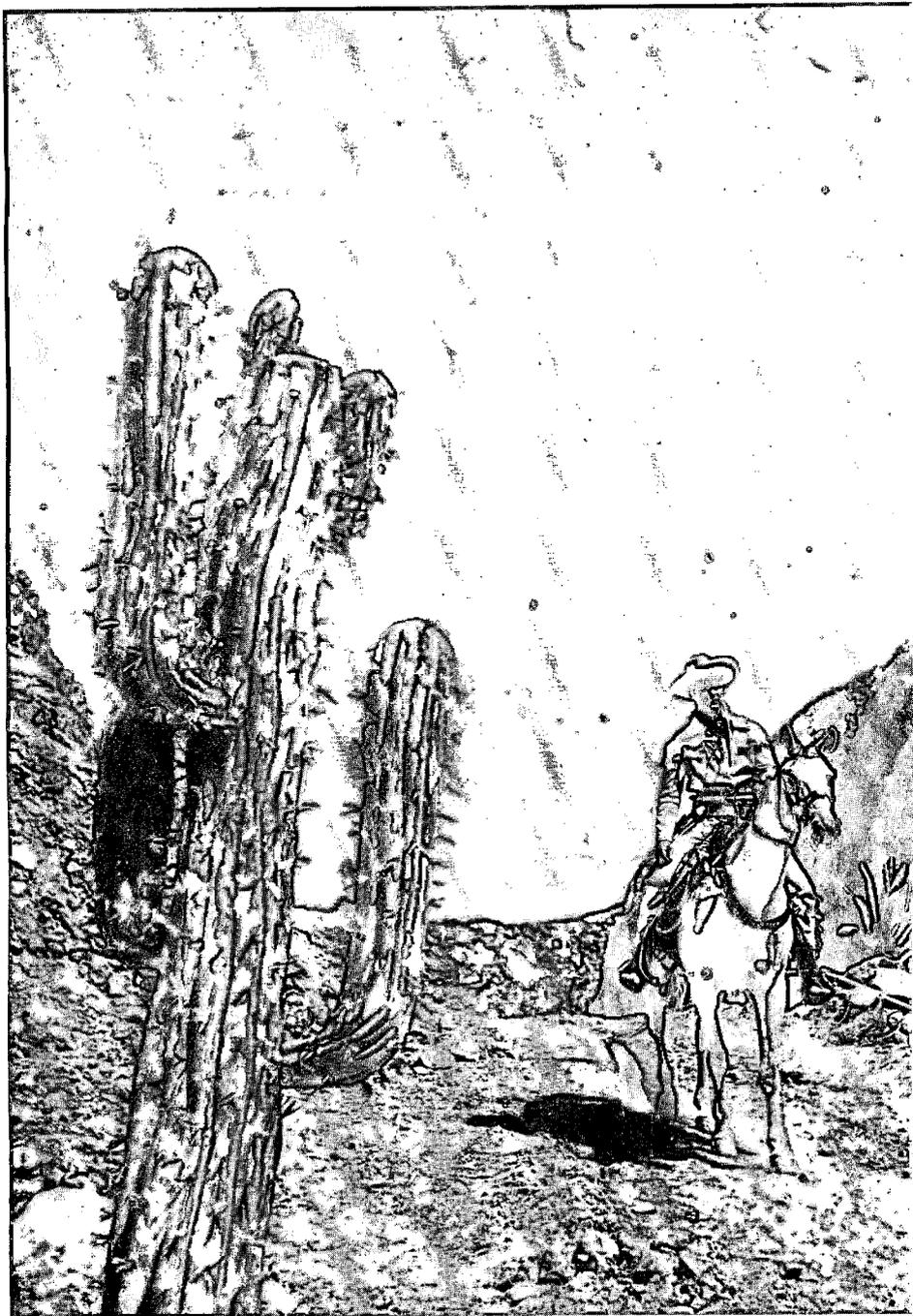
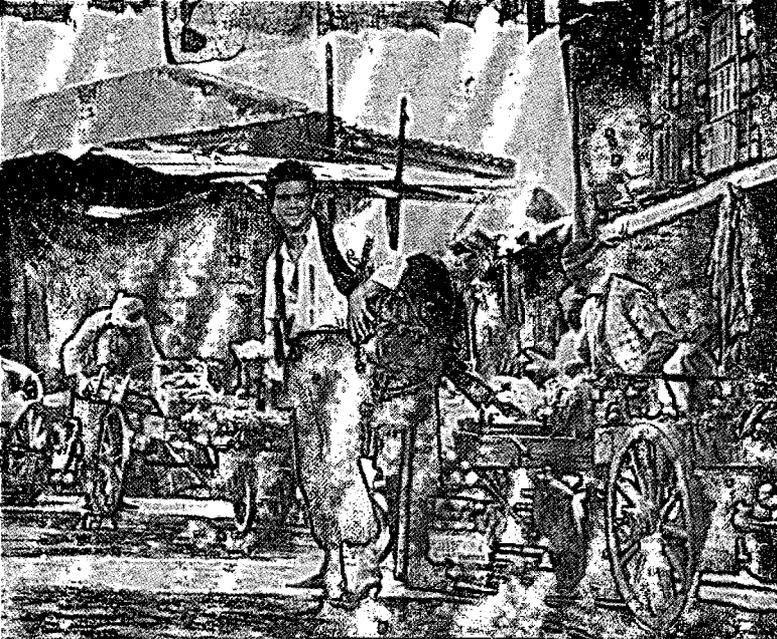
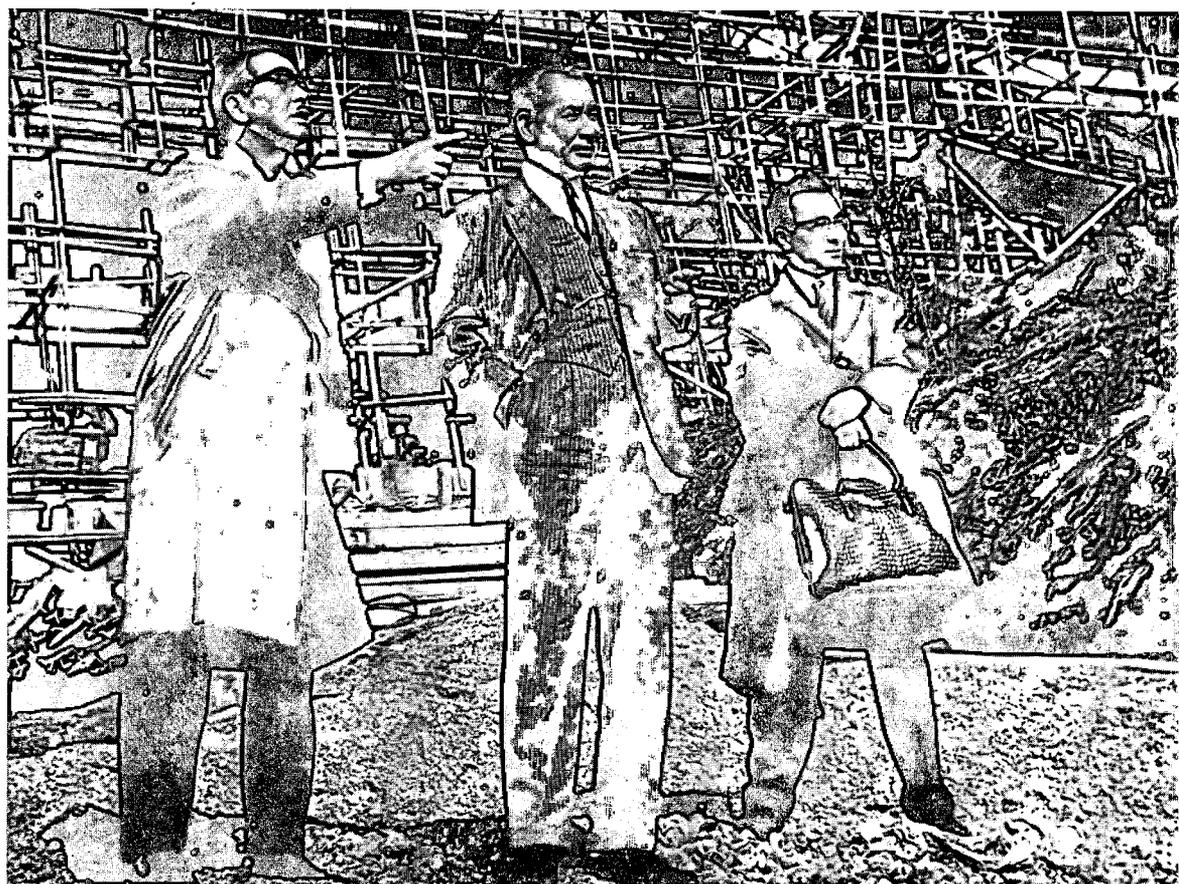
La boda di L. Demare (Argentina).

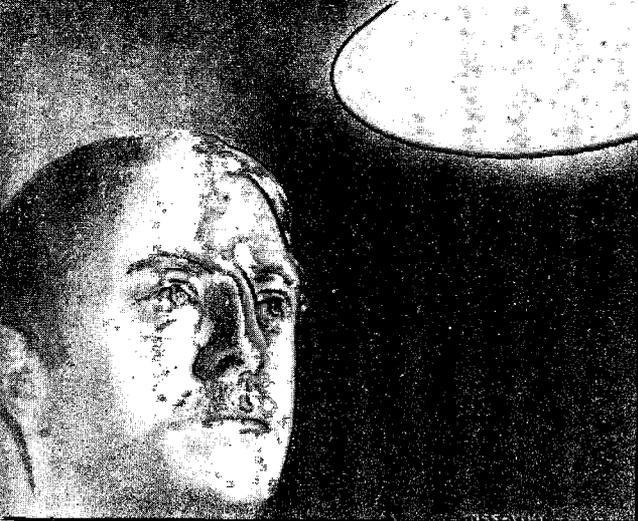
L'altro film argentino, *El octavo infierno,* è un melodramma dell'amore materno con complicazioni poliziesco-giudiziarie. René Mujica ha abbandonato alle ortiche tanto gli oscuri simbolismi di *El centro-forward murió al amanecer* (Cannes, 1961) quanto la cupa violenza, non priva di genuinità, di *El hombre de la esquina rosada* (San Sebastiano, 1962) per appigliarsi ai più scontati moduli del « mélo » lacrimevole da palcoscenico di periferia.

El octavo infierno di R. Mujica (Argentina).

Converrà seguitare e rapidamente esaurire la lista dei film immeritevoli di considerazione di cui il Festival, pur con i suoi pregi, non è stato avaro. E dare senza esitazione la palma della trivialità

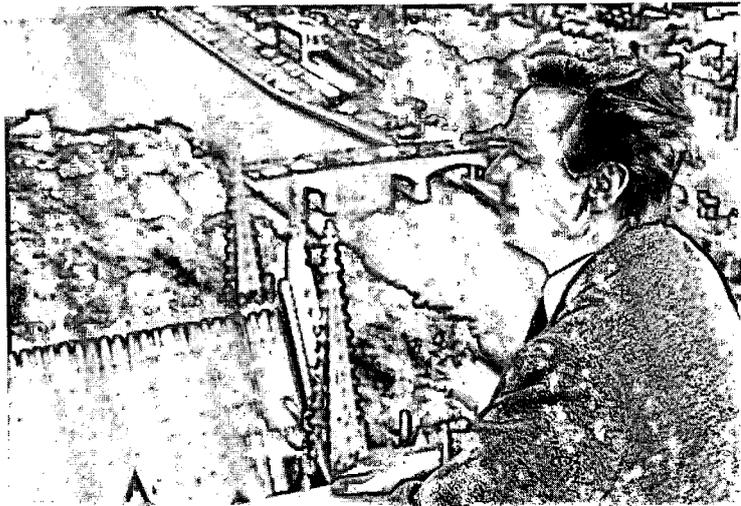
Das Haus in Montevideo di H. Kaütner (German. Occ.)

Immagini di S. Sebastiano

Da *Limonadový Joe* (t.l. Joe Limonata) di Oldřich Lipski, una parodia cecoslovacca del « Western » americano, premio « Concha de Plata » a San Sebastiano. (*Karel Fiala*).

Da *America, America* (America America) dello statunitense Elia Kazan. (*Stathis Giallelis*).

Da *Kizudarake no sanga* (t.l.: La potenza dell'oro) del giapponese Satsuo Yamamoto. (*So Yamamura*).

(*Sopra*): Da *L'homme de Rio* (L'uomo di Rio) del francese Philippe de Broca. (*Jean-Paul Belmondo*). - (*Sotto*): Da *Judex* (L'uomo in nero), rifacimento di Georges Franju del film muto di Feuillade. (*Edith Scob, Francine Bergé*).

(*A sinistra*): Da *Seance on a Wet Afternoon* dell'inglese Bryan Forbes. (*Richard Attenborough*). - (*Sotto*): Da *The Woman of Straw* (La donna di paglia) di Basil Dearden. (*Gina Lollobrigida, Ralph Richardson*).

(*A destra*): Da *La tia Tula* dello spagnolo Miguel Picazo. (*Aurora Bautista*).

(*A sinistra*): Da *La boda* dell'argentino Lucas Demare. (*Jose Guardiola*).

(*A destra*): Da *Les aventures de Salavin* del francese Pierre Granier-Deferre. (*Maurice Biraud*).

Da *The Night of the Iguana* (La notte dell'iguana) dello statunitense John Huston, dal dramma di Tennessee Williams. (*Sue Lyon, Ava Gardner*).

La settimana di Montréal

Da *Les adolescentes,* film a episodi italo-franco-canadese. (*a destra*): dall'episodio italiano, di Gianvittorio Baldi. (*Micaela Esdre*). - (*sotto*): dall'episodio canadese, di Michel Brault. (*Geneviève Buyold*).

Da *A tout prendre,* esempio canadese di « cinéma-vérité », di Claude Jutra. (*Claude Jutra, Johanne*).

al tedesco *Das Haus in Montevideo,* riduzione della nota commedia di Curt Goetz, che l'autore stesso aveva già portato sullo schermo nel 1951 (titolo italiano *L'eredità della zia d'America*) per la propria regia e interpretazione. Il gusto degli spettatori tedeschi deve essere a prova di bomba se può tollerare, a distanza di pochi anni, una rinnovata ingestione di questa farsa grossolana e priva di spirito, di cui la trovata base ha per oggetto un rispettabile professore che scambia per un lussuoso bordello l'educandato ricevuto in eredità, e la trovata accessoria vede il medesimo personaggio impegnato a subornare il futuro genero perché gli seduca la figlia prima del matrimonio. Manipolatore di così delicata materia è Helmut Käutner, un regista che fu certo sopravvalutato una decina di anni fa (*Die letzte Brücke, Des Teufels General, Der Hauptman von Köpenik*) ma che tuttavia si era meritato finora un certo rispetto.

Dva voskresenia **di V. Chiedel (U.R.S.S.).**

La palma dell'ingenuità spetta invece congiuntamente al film sovietico *Dva voskresenia* (t.l. Due domeniche), diretto da Vladimir Chredel, e alle autorità cinematografiche di quel paese, le quali probabilmente hanno creduto che per il loro esordio « in partibus infidelium » fosse opportuno non calcar la mano con opere troppo legate a temi propagandistici o comunque di carattere politico, e meglio valesse la pena di offrire un ritratto sorridente, ottimistico e cordiale di una certa realtà sovietica, quotidiana e familiare. Ma in questo lodevole proposito sono andate francamente oltre il segno: *Dva voskresenia* svolge un tema esilissimo — il « breve incontro » tra un'impiegatina postale venuta da un villaggio siberiano a Mosca a seguito della vincita a una lotteria e un dinamico giovanotto della capitale, con il quale la provincialotta intreccia un idillio destinato a non aver seguito — che è in realtà un mero pretesto per far percorrere allo spettatore tutti i possibili luoghi comuni degl'itinerari turistici moscoviti: dalla Piazza Rossa al Palazzo dei congressi, dalle mura del Cremlino al mausoleo di Lenin, non senza un rapido incontro con Valentina Turechkova, ormai inserita stabilmente tra i monumenti che è obbligo visitare. Puerile l'assunto, estremamente povera la realizzazione, in instabile equilibrio tra il documentario cartolinesco e la novelletta sterilizzata per educande.

Limonadový Jo **di O. Lipsky (Cecoslovacchia).**

Tutt'altro che ingenuo, anzi malizioso abbastanza da sfiorare la malignità, è apparso *Limonadový Joe,* diretto dal cecoslovacco Oldřich Lipsky su un soggetto di Jiří Brdečka, che è uno dei più noti scrittori umoristici e « cartoonist » del suo paese. Col pretesto

di una parodia dei film « western » e dei loro topici più marchiani — il « cow-boy » canterino, il fumoso « saloon », la procace « vedette », lo sceriffo pavido, il tenutario malfido, la febbre dell'oro e la scoperta del petrolio — il film conduce un attacco frontale contro la « morale ipocrita » del cinema americano e in definitiva della civiltà capitalistica: l'efebico Joe Limonata (o Kolaloka che sia), che tenta di imporre ai pionieri del Selvaggio Occidente l'uso di un noto analcolico, ma ripiega alla fine sulla più accettabile e redditizia « whiskola » — analcolico ad alta gradazione —, nasconde in realtà il volto grifagno dei grandi monopolisti di Wall Street tesi alla conquista dei mercati.

Il film è realizzato con abilità; la contraffazione è precisa, minuziosa, ben curata nei dettagli. Ma è un esercizio tirato troppo per le lunghe perché non diventi stucchevole; mancando un autentico mordente satirico — sacrificato a una caricatura spesso smaccata e a una deformazione grottesca di gusto pesante — l'interesse per la trovata iniziale va rapidamente esaurendosi cedendo il passo alla noia, solo ravvivata dalla scoperta, qua e là, di qualche « gag » divertente o ben servita dal mezzo cinematografico. Tra gl'interpreti si segnala Miloš Kopecky — che fu già protagonista di *Baron Přasil* (1962) — nella gustosa composizione di Hogofogo, un « villain » dalla vocazione trasformistica che meglio degli altri personaggi regge il gioco della parodia.

Ich dzien piowszedni di A. Scibor-Rylski (Polonia).

Il migliore tra i film dell'Europa orientale è risultato essere il polacco *Ich dzien piowszedni* (t.l. La vita quotidiana) di Aleksander Scibor-Rylski. La situazione richiama in qualche modo quella della *Peau douce* di Truffaut: il deteriorarsi di un rapporto matrimoniale al contatto della banalità quotidiana e il determinarsi della crisi per l'intrusione di un elemento giovane in funzione di catalizzatore. Le somiglianze con Truffaut finiscono qui, e non solo per la diversità della conclusione — la coppia si ricompone, il « ménage » matrimoniale in qualche modo viene salvato — ma anche perché Scibor-Rylski si pone da un differente angolo visivo, concentrando la sua osservazione sul comportamento dei due coniugi e relegando in secondo piano, puro elemento di comodo, l'altra componente del trio. Con un linguaggio nervoso e in difficile equilibrio tra un'esigenza realistica e certe tentazioni alla deformazione grottesca, e non senza talune lungaggini che ingrigiscono la narrazione, il regista riesce a comporre uno spaccato abbastanza vivo, aspro, veridico di vita coniugale e a definire — con l'ausilio di due attori intelli-

genti come Zbigniew Cybulski e Aleksandra Slaska — il ritratto pungente e sgradevole di due personaggi talvolta repulsivi ma non privi di umanità.

Woman of Straw (La donna di paglia) di B. Dearden (G. B.).

Diretto da un Basil Dearden che conferma, con la propensione per le situazioni morbose, la mediocrità del suo talento e le gravi carenze del suo gusto, il britannico *Woman of Straw* (La donna di paglia) è la macchinosa e inverosimile cronaca di un delitto perfetto. Il nipote di un ricco e autoritario industriale inglese si accorda con l'infermiera dello zio perché si faccia sposare da costui e ne erediti le sostanze, che poi i due giovani si godranno insieme, una volta eliminato il vecchio. Durante una crociera il magnate muore misteriosamente. Tutto sembra accusare la donna, che l'amante si affretta a « sganciare »; ma la verità verrà a galla al momento buono e il colpevole troverà il giusto castigo. Simili meccanismi non valgono certo per la verosimiglianza delle situazioni né per l'attendibilità psicologica dei personaggi, quanto per l'ingegnosità con cui la trappola narrativa viene montata e la molla scatta al momento giusto. Il che non si verifica in questo film, dove tutto è abbastanza prevedibile e scontato pur nella palese assurdità di taluni sviluppi narrativi. L'interpretazione, dilettantesca in Gina Lollobrigida e Sean Connery, tocca con Ralph Richardson il limite di un compiaciuto istrionismo.

Seance on a Wet Afternoon di B. Forbes (G. B.).

Proprio l'interpretazione è invece l'elemento di maggior rilievo nell'altro film inglese, *Seance on a Wet Afternoon* diretto da Bryan Forbes. Qui due commedianti di razza, Kim Stanley e Richard Attenborough, danno vita a una coppia di psicopatici intenti l'una a evocare in sedute spiritiche un figlioletto mai nato e da lei creduto morto nell'età dell'infanzia, l'altro a secondare pietosamente la follia della moglie fino all'acquiescenza delittuosa.

Nell'elaborare una materia così grigia e opprimente Forbes ha puntato in pari misura sull'evocazione di una rarefatta atmosfera di spiritualità, folta di echi medianici e di colloqui con l'al di là, e sulla minuziosa descrizione di un caso di schizofrenia a sfondo isterico. In questa seconda direzione il risultato appare abbastanza felice, le lucide qualità di analizzatore che Forbes aveva già dimostrato in *The L-shaped Room* (La stanza a forma di L, 1963) si ritrovano intatte, così come il suo gusto per un'ambientazione curatissima nei dettagli. Meno riuscita la determinazione dell'altra dimensione, quella spiritualistica, che appare confusa e persino puerile. Si aggiunga che la recitazione di Kim Stanley, ammirevole per

incisività e robustezza, è di tipo piuttosto naturalistico e che anche Richard Attenborough atteggia la remissiva dolcezza del suo personaggio entro i moduli di un psicologismo di stampo realistico. Un'opera mancata, in definitiva, per gli squilibri d'impostazione — non manca qualche scivolata nel melodramma — a cui corrisponde una evidente frattura stilistica. La cosa più gustosa del film resta forse la sequenza del « kidnapping », curiosamente e abilmente ritmata su una cadenza hitchcockiana.

***Kizuradake no sanga* di S. Yamamoto (Giappone).**

Le cinematografie asiatiche sono state rappresentate dal solo Giappone, che ha inviato *Kizuradake no sanga* (t.l. La potenza dell'oro), nato dalla collaborazione fra Kaneto Shindo, qui in veste di sceneggiatore, e Satsmo Yamamoto, vale a dire due fra i più eminenti rappresentanti del cinema nipponico indipendente, orientato a sinistra e spesso violentemente polemico. Né la polemica fa difetto a quest'opera, che potremmo definire un *Mani sulla città* giapponese e in cui campeggia una singolare figura di capitano d'industria, pronto a schiacciare il rullo compressore delle sue ambizioni monopolistiche e del suo egocentrismo su quanti, amici o concorrenti, non siano pronti a seguirlo o a sottomettersi. La polemica è troppo scoperta per essere davvero efficace, il comportamento del magnate troppo rozzamente autoritario; tuttavia il ritratto umano del personaggio è colorito e vivace, e nell'intrico dei suoi rapporti familiari — tra la moglie e i figli legittimi e le numerose altre famiglie morganatiche sparse qua e là — consegue una certa dimensione fantasiosamente picaresca. Nuoce al film un'eccessiva frantumazione degli episodi che si risolve in dispersione, e un'insistenza — comune alla maggior parte dei film giapponesi — su toni melodrammatici e perfino lacrimosi.

Dei due film presentati dall'Italia — *La corruzione* di Mauro Bologni e *Il maestro di Vigevano* di Elio Petri — si è già parlato al tempo della loro apparizione sugli schermi nazionali (v. « Bianco e Nero », n. 1, gennaio 1964). Converrà solo accennare alle accoglienze ricevute, che sono state molto buone per il film di Bolognini, mentre *Il maestro di Vigevano* ha lasciato alquanto freddi sia il pubblico — probabilmente fuorviato dal solito equivoco di ritenere il nome di Sordi necessariamente legato a commedie di puro divertimento — sia la critica, che non sembra aver colto quel tanto di acre e di dolorosamente umano che pur nell'annacquata versione cinematografica caratterizza il personaggio del maestro Mombelli e dà un senso alla parabola. La cinematografia

italiana — è il caso di rilevarlo, tanto più che si tratta di due dati pressoché costanti nell'attuale stagione festivaliera — è uscita da San Sebastiano senza alcun riconoscimento (salvo il platonico e non ufficiale premio dei Cineclub, ch'è andato a *La corruzione*), né la giuria, per la prima volta in tanti anni, ha annoverato tra i suoi componenti un nome italiano. Converrà peraltro aggiungere che la delegazione italiana è anche stata la sola che non abbia organizzato conferenze stampa o incontri di alcun genere con i frequentatori del Festival, dando in certo modo l'impressione di dichiararsi battuta in partenza.

Ricca messe di premi hanno invece raccolto gli Stati Uniti, con il Gran Premio per il miglior film in concorso, quello per la migliore interpretazione femminile e altri riconoscimenti minori. E vi è da dire che la partecipazione della cinematografia americana appariva già sulla carta meritevole del massimo rispetto, puntando su due fra i suoi nomi più prestigiosi: John Huston e Elia Kazan.

The Night of the Iguana di J. Huston (U. S.A.).

Dei due, l'uno ha parzialmente deluso, mentre l'altro ha pienamente risposto alle attese. *The Night of the Iguana,* che Huston ha realizzato nel Messico con la collaborazione di Emilio Fernandez — presente anche come attore in una breve apparizione —, non è opera che rechi molte tracce della personalità del regista. Come sempre avviene negl'incontri fra il cinema e Tennessee Williams è quest'ultimo ad avere la meglio, imponendo la sottile vischiosità delle sue situazioni sceniche, l'eccezionalità patologica dei suoi personaggi, l'insinuante suggestione dei suoi dialoghi. Sfuggire a simile letto di Procuste è difficile impresa: Huston vi si è provato con un certo successo nella prima parte del film, che nel descrivere il viaggio per il deserto messicano della corriera carica di maestrine e guidata da un prete ubriacone e blasfemo conserva un vigore, una felicità narrativa, una vitalità degne del miglior Huston e richiama piuttosto le atmosfere libere e stravaganti di un B. Traven — al quale l'Huston di altri tempi attinse la materia del suo *Treasure of Sierra Madre* (1950) — che non quelle ossessive e pregnanti di Williams. Ma in seguito, quando il singolare carico umano approda al « cottage » di Maxime Faulk e i nodi drammatici vengono al pettine, ecco che l'azione comincia a ristagnare, le velleità di narratore epico del regista si ridimensionano subitamente ed egli, schiacciato sotto il peso della scaltra tecnica teatrale dell'autore, si acconcia a un coscienzioso lavoro di « metteur-en-scène » al servizio di situazioni precostituite e di personaggi che consistono già tutti interi e

ambiscono solo a intrecciare prolissi dialoghi. Si assiste, in questa fase, a una eccitante esibizione di talenti interpretativi da parte di Richard Burton, Deborah Kerr e Ava Gardner. A quest'ultima — che accende di estroversa violenza il personaggio di Maxine già creato da Bette Davis sui palcoscenici di Broadway — sono andati a favori della giuria; ma non le sono da meno i suoi « partner », tutti impegnati al limite delle loro possibilità.

America America di E. Kazan (U.S.A.).

Se John Huston, parzialmente rientrato nei ranghi, si pone al servizio di un testo prefabbricato e di alcune celebrità hollywoodiane, Elia Kazan, già altre volte acquiescente alle ragioni dell'industria, emigra da Hollywood e realizza *America America* in condizioni di assoluta autonomia, cimentandosi anche come produttore oltre che come unico soggettista e sceneggiatore, e rifiutando il richiamo costituito dai nomi di attori famosi. Emigra, con tutta evidenza, non per sole esigenze di collocazione ambientale o per scrupolo documentaristico ma per motivi più intrinseci alla sostanza ideale dell'opera, al suo significato morale. *America America* è la storia di una emigrazione; ma più ancora è un poema epico sul mito dell'emigrazione così come se l'andavano configurando tra la fine del secolo scorso e gl'inizi di questo le popolazioni povere e oppresse dei paesi europei sottosviluppati: gli andalusi come i siciliani, i polacchi come i croati, i greci come gli armeni. Kazan stesso introduce il film dichiarando ch'esso si basa sulla vita di suo zio Avraam Elia Kazanjoglous, così come a lui bambino i parenti erano andati narrando. E il carattere ch'egli conferisce alla narrazione è essenzialmente epico e rapsodico, come appunto si conviene a chi intraprenda la rievocazione di vicende mitiche.

Il film si apre su una descrizione delle condizioni di vita delle minoranze greche ed armene in Anatolia, una provincia su cui pesa la dura dominazione turca. Il ventenne Stavros Topouzoglou appartiene a una famiglia greca, ma il suo migliore amico, un armeno, è particolarmente soggetto alle vessazioni delle truppe turche. Durante un'incursione nel villaggio l'armeno è ucciso e Stavros, che da tempo accarezza il sogno di emigrare in America, rompe gl'indugi e convince il padre — un rassegnato e debole « collaborazionista » — a mandarlo a Costantinopoli, prima tappa del grande viaggio. Questa prima parte del film, quasi tutta in esterni, dà una prima misura del vasto respiro dell'opera, abbondando in lunghe e

vaste inquadrature descrittive e in rapide, sferzanti intrusioni di episodi di violenza. Un clima analogo, dominato dagli aspri paesaggi di Anatolia, investe il lungo viaggio di Stavros verso Costantinopoli, autentica anabasi costellata di penose avventure.

Senza fratture né squilibri il film muta registro nella parte centrale, ambientata a Costantinopoli. Stavros, che durante il viaggio è stato rapinato, imprigionato, percosso e ha commesso un omicidio, si ambienta in città, e dopo aver fatto i mestieri più umili per raggranellare un pò di soldi, ed essere stato nuovamente derubato e ferito, viene introdotto nella famiglia di un agiato commerciante fidanzandosi con la di lui figlia. Il suo scopo è servirsi della dote per pagare la traversata; ma alla vigilia delle nozze confessa alla ragazza le sue vere intenzioni e rinunzia a lei. In questa parte l'impegno di Kazan è teso a una saporosa pittura d'ambiente e a una sottile definizione psicologica dei caratteri. L'abitazione del commerciante Sinnikoglou, il suo « entourage » familiare sono visti con realismo corposo e analitica minuzia. Un senso patriarcale della famiglia, dei quieti affetti quotidiani si libera da questi episodi, culminanti nella stupenda scena della festa di fidanzamento.

Abbandonata la fidanzata, Stavros coglie un'altra opportunità di realizzare la sua aspirazione: diviene l'amante della moglie di un commerciante di tappeti, che vive in America e lo porterà con sè. Ha inizio la parte finale del grande viaggio. Il marito della donna scopre la tresca, e mentre la nave attracca a New York denuncia il ragazzo impedendogli di sbarcare. Un amico di Stavros, che ha compiuto anche lui la traversata con un gruppo di giovani ingaggiati come lustrascarpe, e che prevede di essere respinto allo sbarco perché tubercolotico, si uccide gettandosi in mare. Stavros prenderà il suo nome e il suo posto, e toccherà finalmente la Terra Promessa.

Ci è parso necessario delineare schematicamente l'ossatura narrativa del film per accennare alcune considerazioni che meriteranno di essere approfondite dopo ulteriori visioni. *America America* non è opera infatti alla cui completa penetrazione basti un primo contatto: questo film fiume della durata di circa tre ore — che, temiamo, solerti distributori provvederanno a opportunamente sfrondare — è fin troppo ricco di motivi, denso di episodi, folto di personaggi. Le prime considerazioni possono essere così schematizzate. Primo,

il personaggio di Stavros è soprattutto un personaggio allegorico, che incarna l'aspirazione più o meno distinta dei popoli oppressi all'affrancamento della schiavitù e dalla fame. Secondo, l'America è un mito, quello della libertà e del benessere, a cui non deve necessariamente corrispondere una realtà concreta. Ne consegue che la posizione di Kazan non è irrazionalmente sentimentale, ma lucidamente storicistica: le poche lampeggianti immagini della New York il cui suolo Stavros si china, gonfio di commozione, a baciare, hanno la stessa aspra eloquenza che ricordiamo in quelle di *The immigrant* di Chaplin. Terzo: per conseguire il suo scopo Stavros deruba la nonna, commette un omicidio, inganna una creatura semplice e fiduciosa, si fa pagare da una donna, approfitta del suicidio di un amico, rinunzia al proprio nome. Di tale tempra è fatta la razza degl'immigranti: nessuna idealizzazione, nessun cedimento sentimentale. Infine: malgrado tali premesse, anzi con tanto maggior forza di convinzione, il film è appassionantemente autobiografico, profondamente coerente, disperatamente sincero. Kazan ha rifatto a ritroso il cammino dei suoi avi ed è andato a depositare la sua nostalgia nelle assolate pianure di Anatolia, impegnandone con un senso quasi olfattivo ogni immagine, ogni sequenza. Poi ha ripercorso con la stessa intrepida fede l'itinerario della speranza e della mitica attesa; e l'omaggio alla terra natale si confonde, ed è tutt'uno, con l'omaggio alla nuova patria, che può presentare un volto duro e sgraziato, ma apre le braccia e si offre maternamente. Il mito dell'America è pur sempre, a chi voglia storicizzarlo con lucidità d'intelletto, il mito della grandezza e della civiltà, delle generose ambizioni, dell'affrancamento dalla miseria spirituale e dall'inedia morale: il mito perenne della libertà. Un tale soffio ideale, un tale slancio filiale emergono con chiarezza dal film, e pongono questo imponente poema epico, denso di risonanze bibliche, tra le grandi autobiografie spirituali del nostro tempo. Kazan, che pur tra i cedimenti e i compromessi di una carriera variamente orientata si è spesso industriato coi suoi film di dipingere dall'interno certi aspetti salienti dell'universo americano, ci sembra che riesca con *America America,* opera riassuntiva e conclusiva, a dare il senso profondo e misterioso di ciò che perennemente significa America e ad elevarle un monumento di granito, esprimendo il massimo impegno civile e toccando il capolavoro.

* * *

La giuria del XII Festival Internacional del Cine di San Sebastian — composta da Charles Delac (Francia) presidente, e Antonin Martin Brousil (Cecoslovacchia), Mario « Cantinflas » Moreno (Messico), Nicholas Ray (Stati Uniti), Luis Gomez Mesa, Manuel Summers, Manuel Villegas Lopez (Spagna) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN CONCHA DE ORO per il miglior film: *America America* di Elia Kazan (U.S.A.);

CONCHA DE PLATA (Premio speciale della giuria): *Limonadový Joe* di Oldřich Lipsky (Cecoslovacchia);

PREMIO SAN SEBASTIAN (per la migliore regia): Miguel Picazo per *La tia Tula* (Spagna);

PREMIO SAN SEBASTIAN per la migliore interpretazione femminile: Ava Gardner per *The Night of the Iguana* (U.S.A.);

PREMIO SAN SEBASTIAN per la migliore interpretazione maschile: « ex aequo » a Richard Attenborough per *Seance on a Wet Afternoon* (Gran Bretagna) e a Maurice Biraud per *Les aventures de Salavin* (Francia);

CONCHA DE ORO per il miglior cortometraggio: *Spatne namalova slepice* di Jíři Brdečka (Cecoslovacchia);

MENZIONE SPECIALE per i cortometraggi: *Eve sans trève* di Philippe Avson (Francia).

* * *

La giuria per il concorso hispano-americano — composta da Mercedes Borrase (Costarica), Roman Vignoly Barreto (Argentina), Antonio Matonk (Messico), Antonio Martinez Tomas e Josè Antonio Nieves Conde (Spagna) — ha assegnato i seguenti premi:

PERLA DEL CANTABRICO per il miglior film di lingua spagnola: *La tia Tula* di Miguel Picazo (Spagna);

PERLA DEL CANTABRICO per il miglior cortometraggio: *Ramon Gomez de la Serna* di Orias Wilensky (Argentina);

PREMIO PER LA MIGLIOR REGIA: Lucas Demare per *La boda* (Argentina-Spagna);

PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE: Rosita Quintana per *El octavo enfierno* e Josè Suarez per *La boda* (Argentina-Spagna).

* * *

Al lato dei premi ufficiali sono stati assegnati dalle rispettive giurie i seguenti premi:

PREMIO F. I. PRES. CI.: *America America* di Elia Kazan (U.S.A.), con menzione speciale a *Limonadový Joe* di Oldřich Lipsky (Cecoslovacchia);

PREMIO O.C.I.C.: non assegnato. Menzione speciale a *El octavo infierno* di Renè Mujica (Argentina);

PREMIO DELLA FEDERAZIONE NAZIONALE DEI CINECLUBS SPAGNOLI: *La corruzione* di Mauro Bolognini (Italia), con menzione speciale a *America America* di Elia Kazan (U.S.A.);

PREMIO DEL CIRCOLO DEGLI SCRITTORI CINEMATOGRAFICI per la migliore sceneggiatura: *Seance on a Wet Afternoon* di Bryan Forbes (Gran Bretagna);

PREMIO DEL GRUPPO DEI CRITICI ITALIANI: *Judex* di Georges Franju (Francia).

I film di San Sebastiano

JUDEX (L'uomo in nero) — **r.** : Georges Franju - **s.** : Arthur Bernède e Louis Feuillade - **sc.** : Jacques Champreux e Francis Lacassin - **f.** : Marcel Fradetal - **scg.** : Robert Giordani - **m.** : Maurice Jarre - **mo.** : Gilbert Natot - **int.** : Channing Pollock (Judex-Valliers), Francine Bergé (Diana Monti-Marie Verdier), Edith Scob (Jacqueline Favraux), Michel Vitold (Il banchiere Favraux), Théo Sarapo (Morales), Jacqueline Jouanneau (Cocantin), Sylva Koscina (Daisy), René Genin (Kerjean), Benjamin Boda, Philippe Mareuil, Jean Degrave, Ketty France, Léon, Suzanne Gossen - **p.** : Comptoir Français du Film (Parigi) - Filmes (Roma) - **o.** : Francia-Italia, 1963 - (100 minuti).

LES AVENTURES DE SALAVIN — **r.** : Pierre Granier-Deferre - **s.** : dal romanzo « La confession de minuit » di Georges Duhamel - **sc.** : R. M. Arlaud e Pierre Granier-Deferre - **f.** : René Bucaille - **scg.** : Jacques Saulnier - **c.** : Nanda Belloni - **m.** : Claude Bolling - **mo.** : Jean Ravel - **int.** : Maurice Biraud (Louis Salavin), Christiane Minazzoli (Marguerite), Mona Dol (La madre), Geneviève Fontanel (Marthe Lanoue), Dominique Rozan (Raymond Lanoue), Julien Carette (L'amico di Salavin), Jean Galland (Monsieur Sureau), Henry Bevillon (Il contabile), Charles Bouillaud (Il capo servizio), Louis Bugette, Henri Coutet, Michel Duplaix, Abel Jores - **p.** : Horizons Cinématographiques - **o.** : Francia, 1964 - (100 minuti).

LA TIA TULA — **r.** : Miguel Picazo - **s.** : dal racconto omonimo di Miguel de Unamuno - **sc.** : Miguel Picazo, Luis Sanchez Inciso, Manuel Lopez Yubero, José Hernandez Miguel - **f.** : Juan Julio Baena - **scg.** : Luis Arguello Ballester - **m.** : Antonio Perez Olea - **mo.** : Pedro del Rey del Val - **int.** : Aurora Bautista (Tula), Carlos Estrada (Ramiro), Mari Loli Cobo (Tulita), Carlos Sanchez Jimenes (Ramirin), Maria Enriqueta Carballeira, Irene Gutierrez-Caba, Eulalia Soldevilla, Monserrat Julio, José Maria Prada, Chrio Bermejo, Julia Delgado-Caro, Manuel Granada, Coral Pellicer, Paloma Lorena, Margarita Calahorra, Esmeralda Adam, Maria Heva, Emilia Zambrana - **p.** : Eco Films-Surco Films - **o.** : Spagna, 1964 - (109 minuti).

LA BODA — **r.** : Lucas Demare - **s.** : da un racconto di Angel Maria de Lera - **sc.** : Lucas Demare e Augusto Roa Bastos - **f.** : Antonio Macasoli - **scg.** : Josè A. de la Guerra - **m.** : Josè Buenagu - **mo.** : Josè Antonio Rojo - **int.** : Graciela Borges (Illuminada), Josè Suarez (Luciano), Susana Campos (Rosa), Josè Guardiola (Pascale), Josè Rubio (Isabelo), Nestor Deval (Martin), Hugo Pimentel (Josè), Francisco Moràn (Il portoghese), Conchita Bautista, Josefina Serratosa, Josè Sepulveda, Manolo Alexandre, Marta Padovan - **p.** : Huincul International Film - **o.** : Argentina-Spagna, 1964.

EL OCTAVO ENFIERNO — **r.** : René Mujica - **s.** e **sc.** : Ariel Cortazzo - **f.** : Riccardo Yonnis - **m.** : Antonio Ripoli - **mo.** : Geraldo Rinaldi - **int.** : Rosita Quin-

tana (Nina Sora Sorano), Leonardo Favio (Pablo Sorano), Barbara Mujica (Elena Fuentes), Lautaro Murcia - **p.** : S.A.D.F.C. - **o.** : Argentina, 1964.

DAS HAUS IN MONTEVIDEO (t.l. : La casa in Montevideo) — **r.** : Helmut Kaütner - **s.** : dalla commedia omonima di Curt Goetz - **sc.** : Curt Goetz - **f.** (in Eastmancolor) : Ernest Wild - **scg.** : Werner e Isabell Schlichting - **m.** : Franz Grothe - **mo.** : Klaus Dudenhofer - **int.** : Heinz Rühman (Traugott Nagler), Ruth Leuwerick (Marianne Nagler), Paul Dahlke (Il pastore Riesling), Ilse Page (Atlanta Nagler), Michael Verhoeven (Herbert Kraft), Tritz Tillmann (Il sindaco), Victor de Kowa (L'avvocato), Hanne Wieder (Carmen della Rocca), Herbert Kroll (Il farmacista), Doris Kiesow (Marta), Toxi Friegart (Belinda) - **p.** : Hans Domnick Filmproduction - **o.** : Germania occidentale, 1964 (95 minuti).

DVA VOSKRESENIA (t.l. : Due domeniche) — **r.** : Vladimir Chredel - **s.** e **sc.** : Anatoli Grebnev - **f.** (in Sovcolor) : Semion Ivanov - **scg.** : Alexander Blok - **m.** : Andrej Petrov - **int.** : L. Dolgorukova (Liusska), V. Moretzki (Volodia), L. Makarova (Valia), V. Maximov, T. Paukova, V. Pugatchova, S. Filipov - **p.** : Lenfilm - **o.** : U.R.S.S., 1964 (89 minuti).

LIMONADOVY JOE (t.l. : Joe Limonata) — **r.** : Oldrich Lipsky - **s.** e **sc.** : Jiri Brdecka - **f.** (Cinemascope, Agfacolor) : Vladimir Novotny - **scg.** : Karel Skvor - **m.** : Jan Rychlik e Vlastimir Hala - **mo.** : Miroslav Hajek - **int.** : Karel Fiala (Joe Limonata), Olga Schoberova (Winnifred), Kveta Fialova (Tornado Lou), Rudolf Deyl (Doug Badman), Milos Kopecky (Hérac Hogofogo), Josef Hlinomaz (Grimpo), Waldemar Matuska (Banjo Kid), Karel Effa (Pancho Kid) - **p.** : Cescoslovenski Film-Studio Barrandov, Praga - **o.** : Cecoslovacchia, 1964 (99 minuti).

ICH DZIEN POWSZEDNI (t.l. : La loro vita quotidiana) — **s., sc.** e **r.** : Alexsander Scibor-Rylski - **f.** : Jan Janczewsk i - **m.** : Andrzej Trzaskowski - **mo.** : Lidia Pacewicz - **int.** : Zbigniew Cybulski (Andrzej Siennicki), Aleksandra Slaska (Nitka), Pola Raksa (Grazyna), Barbara Krafft (Michoska), Franciszer Pieczka, Leon Niemczyk, Zofia Kuc, Zbigniew Jozefowicz, Zbigniew Koczanowicz, Barbara Brylska - **p.** : Film Polski, ZRF « Rytm » - **o.** : Polonia, 1963 (97 minuti).

WOMAN OF STRAW (La donna di paglia) — **r.** : Basil Dearden - **s.** : Catherine Arley - **sc.**: Robert Muller e Stanley Mann - **f.** (Eastmancolor) : Otto Heller - **scg**: Ken Adam e Peter Murton - **m.**: Norman Percival (e Beethoven, Berlioz, Mozart, Rimsky-Korsakow) - **mo.**: John D. Gutheridge - **int.**: Ralph Richardson (Charles Richmond), Gina Lollobrigida (Maria Marcello), Sean Connery (Anthony Richmond), Johnny Sekka (Thomas), Laurence Hardy (Baines), Danny Daniels (Fenton), Alexander Knox (Lomer), Peter Madden (Il comandante dello « yacht »), André Morel (Juez), Robert Bruge (L'autista), Peggy Marshall, A. J. Brown, Edward Underdown, George Curzon - **p.** : Michael Relph e Basil Dearden per la United Artists - **o.** : Gran Bretagna, 1964 (117 minuti).

SEANCE ON A WET AFTERNOON — **r.**: Bryan Forbes - **s.**: da un racconto di Mark Mc Shane - **sc.** : Penny Daniels e Bryan Forbes - **f.** : Gerry Turpin - **scg.** : Ray Simm e Peter James - **m.** : John Barry - **mo.** : Derek Yark - **int.** : Kim Stanley (Myra Savage), Richard Attenborough (Bill Savage), Nanette Newman (La signora Clayton), Mark Eden (Il signor Clayton), Judith Donner (Amanda Clayton), Marian Spencer (La signora Wintry), Patrick Magee (Walsh), Gerald Sim (L'ispettore Beedle), Margaret Lacey, Maria Kazan, Lionel Gamlin - **p.** : Richard Attenborough per la Beaver Films e la Allied Film Makers - **o.** : Gran Bretagna, 1964 (121 minuti).

KIZUDARAKE NO SANGA (t.l. La potenza dell'oro) — **r.** : Satsuo Yamamoto - **s.** : Tatsuzo Isjikawa - **sc.** : Kaneto Shindo - **f.** (Daieiscope) : Setsuo Kobayashi - **scg.** : Shigeo Mano - **m.** : Sei Ikeno - **int.** : So Yamamura (Katsuhei Arima), Ayako Wakao (Mitsuko Fukumura), Sachiko Murase (Fujiko, moglie di Arima), Yoshio Kitahara (Ryutaro, primogenito di Arima), Koji Takahaski (Akihiki, secondogenito),

Noriko Hodaha (Junko, figlia di Arima), Eiji Funakoshi (Genero di Arima), Keizo Kawasaki (Yoshiharu Sakai, marito di Mitsuko) - **p. :** Masaichi Nagata per la Daiei - **o. :** Giappone, 1964 (140 minuti).

LA CORRUZIONE — r. : Mauro Bolognini.
Vedere recensione di M. Verdone e dati nel n. 1, gennaio 1964.

IL MAESTRO DI VIGEVANO — r. : Elio Petri.
Vedere recensione di Paolo Valmarana e dati nel n. 1, gennaio 1964.

THE NIGHT OF THE IGUANA — r. : John Huston - **s. :** dalla commedia omonima di Tennessee Williams - **sc. :** John Huston e Anthony Veiller - **collab. alla regia :** Emilio Fernandez - **f.** (Cinemascope) : Gabriel Figueroa - **scg. :** Stephen Grimes - **mo. :** Ralph Kempen - **int. :** Richard Burton (Laurence D. Shannon), Ava Gardner (Maxime Faulk), Deborah Kerr (Hannah Jelkes), Sue Lyon (Charlotte Goodall), James « Skip » Ward (Hank Prosner), Grayson Hall (Judith Fellowes), Cyril Delevanti (Nonno Jelkes), Mary Boyland (Miss Peebles), Gladys Hill (Miss Dexter), Billie Matticks (Miss Thoroxton), Emilio Fernandez (Il taverniere) - **p. :** John Huston e Ray Stark per la Seven Arts e la M.G.M., 1964 - **o. :** U.S.A. (120 minuti).

AMERICA AMERICA — s., sc. e **r. :** Elia Kazan - **f. :** Maskell Wexler - **scg. :** Gene Kallahan - **m. :** Manos Hadjidakis - **c. :** Anna Hill Johnstone - **mo. :** Dede Allen - **int. :** Stathis Giallelis (Stavros Topouzoglou), Frank Wolff (Vartan Damadian), Harry Davis (Isaac Topouzoglou), Elena Karam (Vasse Topouzoglou), Estelle Hemsley (Nonna Topouzoglou), Gregory Rozakis (Hohannes Gardashian), Lou Antonio (Abdul), Salem Ludwig (Odysseus Topouzoglou), John Marley (Gaberet), Johanna Franka (Vartuhi), Paul Mann (Aleko Sinnikoglou), Linda March (Thomna Sinnikoglou), Robert H. Harris (Aratoon Kebabian), Katherine Balfour (Sophia Kebabian) - **p. :** Elia Kazan, in collab. con la Athena Enterprises, per la Warner Bros - **o. :** U.S.A., 1964 (168 minuti).

Note

Una settimana in Canada

Da alcuni anni — è noto — si tiene a Montréal un festival a carattere non competitivo, nel corso del quale vengono presentate opere di rilievo artistico inedite in quel paese, ma già edite altrove e per lo più già apparse a questo o quel festival di più antica tradizione. Le iniziative del Festival di Montréal non si limitano tuttavia alla manifestazione principale: nel 1961 vi è stato un incontro internazionale di cineasti (i giovani cineasti trovano in Canada accoglienze ed atmosfera particolarmente propizie); nel 1962 una mostra di manifesti pubblicitari di film; nel 1963 una settimana del film cecoslovacco, cui è adesso seguita quella del cinema italiano e sta per seguire quella del cinema giapponese. (Senza contare il festival — competitivo, questo — riservato alla produzione canadese.)

*Per quanto riguarda la Settimana italiana, va rilevata anzi tutto la singolarità del fatto che una manifestazione del genere (non retrospettiva, se si eccettua la presenza dell'*Antologia del cinema muto, *prodotta dal Centro Sperimentale di Cinematografia e curata da Antonio Petrucci) sia stata promossa direttamente ed organizzata da un ente straniero, e non dall'Unitalia. In secondo luogo va sottolineato il fatto che gli organizzatori abbiano tenuto a porre l'accento sulla qualità, anche quando essa andava a detrimento della spettacolarità, e ad invitare film rappresentativi della più giovane generazione di registi italiani, da porre accanto a quelli di registi più o meno giovani, ma in ogni caso già « laureati ». (Tra essi avrebbe dovuto figurare anche il Ferreri de* La donna scimmia, *venuta invece purtroppo a mancare all'ultimo momento, a causa di un deplorevole boicottaggio esercitato dal produttore e sopra tutto, credo, dal distributore americano, Levine.)*

La Settimana di Montréal ha avuto quale sede la Place des Arts, una splendida, modernissima sala di tremila posti, che per la prima volta in questa occasione ospitava spettacoli cinematografici, essendo stata finora riservata ad arti di più antica tradizione. L'eccezionale capacità della sala ha avuto, s'intende, conseguenze positive o negative a seconda dei casi: grande affluenza per film dotati di spiccate attrattive spettacolari (a cominciare da Ieri, oggi, do-

mani di De Sica, che ha inaugurato la rassegna ed è stato senza dubbio il film più mediocre che vi abbia figurato), scarsa affluenza per opere severe ed impegnative come Le mani sulla città di Rosi e per quelle degli esordienti. Se la risposta del pubblico è stata diseguale, l'interesse dimostrato dalla critica e dalla stampa in genere, dagli intenditori, dai cineasti, dalla radio e dalla televisione è stato assiduo e vivissimo, così che il bilancio della manifestazione è risultato attivo, malgrado la limitata rappresentatività della delegazione italiana (specie sul piano « divistico »).

Il soggiorno in Canada ha consentito di farsi un'idea dello stato e degli orientamenti di quella giovane cinematografia. Sul Canada, sul suo cinema, sull'Office National du Film (o National Film Board) ha già scritto cose informate ed acute Tullio Kezich, in una nota (« Montréal fra due mondi »), apparsa nel numero 9/10-1963 di « Bianco e Nero ». A tale nota mi permetto quindi di rimandare il lettore, per evitare ripetizioni superflue. Di Kezich voglio solo riprendere una frase, che mi pare fornisca la giusta chiave per capire come vanno le cose in Canada: « Nel moto pendolare fra il Film Board e l'iniziativa privata, con un flusso e riflusso continuo di uomini e di progetti, sta la forza del cinema canadese. »

I film di produzione indipendente dei quali si parla, oggi, in Canada, sono più o meno gli stessi di cui si parlava un anno fa, all'epoca del viaggio di Kezich. Con il quale non posso trovarmi d'accordo nel giudizio severo su A tout prendre di Claude Jutra, che a me sembra un film d'autore, di un autore pieno di talento, anche se solo in parte originale e non ancora liberatosi da certe scorie, un film dotato di un fascino un po' caotico, ma innegabile, al di là del peso di certe reminiscenze (Cassavetes, Godard, etc.) e di quello che Kezich chiama narcisismo. Più benevolo Kezich si dimostrò, in quella sua nota, verso un altro film indipendente, il quale sta riscuotendo un notevole successo di pubblico sul mercato canadese: questo film, visto da Kezich in un montaggio molto provvisorio, si intitolava allora Les mortnés, ma ha assunto poi il titolo definitivo Trouble-fête. In esso il giovane regista Pierre Patry (ed il suo collaboratore per lo scenario Jean-Claude Lord) hanno affrontato polemicamente il tema della crisi psicologica dei giovani del Quebec, in rapporto alla società in cui si trovano a vivere ed in particolare in rapporto all'educazione confessionale cattolica dominante. Patry (ed altri, estranei al film) assicurano che la questione è tuttora scottante ed urgente e che i giovani interpreti dell'opera non hanno fatto che rivivere per lo schermo esperienze personali ed autentiche. Altri sostiene invece che il film è stato realizzato a questione ormai superata, e lo accusano quindi di falsità o almeno di inattualità. Per uno straniero è difficile orizzontarsi. Ma il tono dell'opera sembra sincero, ad onta delle immaturità, delle eccessive sottolineature dichiarative, dell'artificio finale (l'omicidio involontario da parte del protagonista). Aspettiamo Patry alla sua prossima prova.

Nei brevi giorni della mia permanenza a Montréal ho potuto vedere solo qualche saggio dell'attività produttiva dell'Office National du Film: cortometraggi di vario genere non tutti recenti ed in parte già ben noti. La « novità » era rappresentata da Fin des étés di Anne-Claire Poirier, una « novella » della durata di circa mezz'ora, in cui si intuisce un'attitudine a raccontare, si

apprezza la finezza, ancora non tutta espressa, d'un temperamento lirico e d'una vocazione a leggere le psicologie. (L'influenza francese è individuabile in questo come in tutti i film canadesi a soggetto che ho visto: fenomeno più che spiegabile, nella fase di crescenza d'una cinematografia.) L'aspirazione al film a soggetto è, si può dire, generale. Ormai qualcosa si è messo in movimento, nel mondo del cinema canadese, e la meta non può esser che quella di una regolare produzione di lungometraggi narrativi. Anche l'Office, che finora ha prodotto quasi esclusivamente cortometraggi (centinaia all'anno), sta procedendo in tale direzione, sia pure con passi cauti. Tale orientamento va messo in relazione con l'aspirazione a stabilire accordi di comproduzione con l'estero, che aiutino la giovane cinematografia canadese ad aprirsi i mercati mondiali. Dal canto suo il mercato canadese — sebbene dominato dai big *statunitensi — si dimostra ricettivo nei confronti della nostra produzione, anche alla presenza di un notevole numero di* art theatres, cinémas d'essai *e simili. Un accordo di comproduzione con l'Italia sarà firmato in autunno (si tenga presente che presidente dell'Office è il Commissario governativo per la cinematografia, Guy Roberge). Frattanto è stato prodotto* Les adolescentes, *una comproduzione quadripartita (italo-franco-nippo-canadese), il cui produttore delegato è per l'appunto Pierre Juneau, direttore della sezione francese dell'Office, oltre che presidente del consiglio direttivo del Festival di Montréal. Il film presenta, sulla carta, motivi di interesse, anzi tutto per quanto riguarda la formula di produzione, la quale non ha forse precedenti di eguale ampiezza geografica. Anche dal punto di vista artistico* Les adolescentes *si raccomanda, sulla carta, all'attenzione: Jean Rouch ha diretto l'episodio francese; Michel Brault (autore di* Pour la suite du monde*) quello canadese — che ha per protagonista la graziosissima e dotata Geneviève Bujold, protagonista pure di* Fin des étés, *che ho ricordato poc'anzi —; Hiroshi Teshigahara (di cui vedemmo un paio d'anni fa a Venezia* Kashi to komodo - La trappola *e che a Cannes quest'anno ha presentato* Suna no onna - La donna di sabbia) *quello giapponese; Gian Vittorio Baldi (che è un po' l'apostolo delle relazioni cinematografie italo-francesi) quello italiano. (A proposito di rapporti tra cinema italiano e cinema canadese, vale la pena di dire che di recente l'Office National du Film ha ospitato per qualche mese, con borse di studio, due giovani cineasti italiani, già allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia: l'operatore Ugo Piccone ed il regista Gianfranco Mingozzi, i quali hanno realizzato fra l'altro un'ampia inchiesta sugli italiani in Canada.)*

Kezich parlava di flusso e riflusso tra produzione statale e produzione indipendente. È chiaro che quest'ultima assolve anche una funzione di provocazione e di stimolo nei confronti della prima. D'altro canto, solo la produzione statale — cioè l'Office — ha la possibilità di affrontare un determinato tipo di impegni, tanto ambiziosi quanto costosi. Alludo in particolare al « Labyrinthe », un progetto che sta molto a cuore a Pierre Juneau, a Fernand Cadieux e a tutto un brain trust *fin d'ora all'opera, tra cui fa spicco — per la parte tecnico-realizzativa — Colin Low. Il « Labyrinthe » è destinato all'Esposizione Universale di Montréal del 1967 e ha come punto di partenza le diverse esperienze ceche, sovietiche, americane, francesi, le quali hanno mirato ad ampliare e moltiplicare gli spazi di proiezione, creando in taluni*

casi una particolare dinamica dialettica. (Alcune « diavolerie » di vario genere ho visto di recente all'Esposizione di New York, dove vi è anche chi ha praticamente copiato la « Lanterna Magica » ceca. Citerò il padiglione federale statunitense, dove si racconta, molto sinteticamente, la storia del continente americano e della sua civilizzazione mediante un procedimento che ricorda da vicino quello del « castello degli orrori » o di simili delizie da luna park. Gli spettatori prendono posto infatti su vagoncini aperti, e muniti di auricolari individuali, i quali percorrono su binari un sinuoso tragitto di quindici o venti minuti, lungo il quale incontrano — liberamente disposti da ogni lato — schermi di varia grandezza, dove appaiono immagini mobili o fisse, colorate o no. La trovata, ripeto, è da baraccone, la trattazione estremamente superficiale, il « montaggio » discutibile, e inoltre la posizione degli schermi non è sempre favorevolissima per lo spettatore. Assai più riuscito è il polischermo presentato dalla I.B.M. nel suo padiglione ideato dal compianto Saarinen. Qui la platea è più vasta — 250 persone mi pare —, ma essa pure montata su binari, i quali le consentono di scorrere all'indietro, fino a rinchiudere gli spettatori entro una cupola, la quale corona il padiglione e serve da sala di proiezione. Lo spettacolo — di un quarto d'ora — sviluppa in modo chiaro e conciso alcuni concetti « puri », sfruttando con intelligenza e perspicuità le possibilità del polischermo: tra le varie immagini si stabiliscono infatti diversi tipi di legame e di contrappunto, con impiego ora di tutti quanti gli schermi, ora di parte di essi, e con l'intervento illustrativo della voce di un commentatore.)

Il « Labyrinthe » dovrebbe nascere (e i modellini danno già qualche idea della sua concezione, suscettibile ancora di infinite modifiche) dalla fusione della tecnica architettonica e di quella cinematografica. Conviene lasciare la parola agli ideatori del progetto: « Noi vogliamo disporre una serie di " stanze " o " spazi " in un complesso architettonico elaborato a questo scopo. Ognuna di tali « stanze » utilizzerà una particolare tecnica cinematografica. Il pubblico si sposterà entro questa struttura fisica, da una stanza all'altra, scoprendo così ad un tempo un " film " dal montaggio complesso ed un edificio originale. Questi due elementi saranno collegati in modo tale che l'impressione globale formi una esperienza unica. Il complesso ricorderà un labirinto visivo. Non si deve tuttavia credere che la gente vi si smarrirà. Il complesso è concepito perché nello spettatore si venga creando una impressione coerente di mano in mano che egli procede attraverso gli spazi, che percorre le passarelle, le camere e i corridoi. Noi siamo convinti adesso che uno strumento simile possieda un enorme potere emotivo. La concezione che presiede a tale sviluppo si esprime in una tematica. Crediamo sia molto importante che la scelta di quest'ultima permetta il miglior uso possibile dello strumento. Crediamo sia l'Uomo stesso a costituire l'oggetto di tale sviluppo tematico. In ogni epoca storica, dalle caverne alle metropoli, l'uomo si è interrogato sul mondo da lui abitato. Da dove viene? Dove va? Che cosa significa? Ognuno si è domandato anche per proprio conto personale: « Che significato ha ? »

L'astronomia ci ha insegnato che la nostra dimora terrestre non è che una polvere cosmica perduta nelle galassie. L'archeologia ci parla delle grandi civiltà che sono sorte per poi morire e delle eredità che esse ci hanno lasciato.

Le arti della musica, della pittura e della scultura ci dicono ciò che l'atto di vivere significa per noi fratelli umani di oggi e per quelli che hanno vissuto prima di noi. Noi crediamo che il Labirinto utilizzato in questo modo possa dare a coloro che lo attraverseranno una esperienza del dramma dell'uomo nel mondo. Tale esperienza sarà affascinante e darà valore alla loro esistenza.

Sviluppo della concezione: il Labirinto sarà composto di una serie di « stanze » o « spazi ». Tali « stanze » sono state definite allo scopo di esprimere certe relazioni.

La casa dell'uomo: *il posto che occupa il nostro pianeta nell'universo, la varietà della sua geografia e le modificazioni che noi vi abbiamo apportato.*

L'infanzia dell'uomo: *il regno vegetale e animale da dove noi siamo venuti e la molteplicità storica delle culture e delle civiltà.*

L'albero della conoscenza: *l'uomo, creatura razionale, è capace di cogliere le leggi del mondo e si misura con il terribile potere di cui è entrato in possesso.*

I giardini della fantasia: *la ricchezza delle visioni create dall'uomo ed espresse nella sua arte e nella sua musica.*

Morte e rinascita: *malgrado il suo potere e la sua fantasia, l'uomo è mortale. Ma dovunque sorge l'evidenza del ciclo eterno; dalla morte rinasce la vita.*

Celebrazione: *sviluppo concettuale del coronamento cinematografico ed architettonico: un inno trionfale alla vita.*

Gli ideatori del « Labyrinthe » non mancano di precisare che « nella sua forma e nel suo contenuto il Labirinto evoca in certo modo i grandi Labirinti egizî e cretesi dell'antichità. In tali monumenti di cui oggi non restano che rovine, lo spettacolo e i riti esprimevano, rivolgendosi alla folla, la ricerca di ciascun uomo per chiarire la natura della propria esistenza. L'influenza di tale tradizione fu così profonda che se ne ritrovano tracce dovunque attraverso l'Europa e il Medio Oriente, nelle cattedrali, nei giardini, nei templi druidici, nella poesia e nella letteratura, nelle corse dei tori e perfino in certi giuochi infantili. »

Le ambizioni, come si vede, non sono poche, e le idee forse non ancora tutte chiare. Ma coloro che hanno progettato il « Labyrinthe » hanno dinnanzi a sé circa tre anni per fare di esso non già un'attrazione da fiera, ma qualcosa di stimolante così dal punto di visto tecnico come da quello culturale.

GIULIO CESARE CASTELLO

ANTOLOGIA di BIANCO e NERO 1937-1943

Il meglio del periodico del Centro Sperimentale di Cinematografia raccolto in quattro volumi:

Vol. I: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

U. Barbaro, L. Chiarini, R. Arnheim, B. Balázs, V. Nilsen, H. C. Opfermann, G. Groll, R. Spottiswoode.

Vol. II: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

J. Comin, S. A. Luciani, A. Gemelli, A. Cavalcanti, R. May, L. Chiarini, U. Barbaro, A. Magli, U. Betti, G. Baldini, G. B. Angioletti, T. A. Spagnol, G. Paolucci, P. M. Pasinetti, G. Viazzi, D. Purificato, A. Covi, R. Mastrostefano, L. Solaroli, V. Mariani, G. Fiorini, A. Pietrangeli, G. Della Volpe, V. Brancati, C. Bernari, C. Bo, M. Verdone, L. De Libero, G. Macchia, E. Villa, P. Bigonciari, R. Assunto, F. Vela, G. F. Luzi, F. Pasinetti, G. Dulac, M. Antonioni.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Vol. III: SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Comin - Bartoccioni - Pertile - Cecchi - Bianconi - Casiraghi - Puccini - Cancellieri - Bonajuto - Paolella - Praz - Trompeo - Viazzi - De Franciscis - Fulchignoni - Usellini - Tucci - Pietrangeli - Guerrasio - Magli - Marinucci - Chiarini - Mariani - Antonioni - May - De Santis - Mida

Panorami delle varie cinematografie: Correnti e generi - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi comparate e testo letterario film - Revisioni critiche di vecchi film - Recensioni

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: La kermesse héroïque - Un chien andalou.

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 (a cura di Renato May): Venerdì di passione - Il tiranno - Marcella - La casa di vetro - I tre sentimentali.

Saggi di sceneggiature di film italiani dell'epoca (1937-1942) Ettore Fieramosca - Scipione l'Africano - Piccolo mondo antico - Addio giovinezza - Gelosia - Alfa Tau - Bengasi - Via delle Cinque Lune - La bella addormentata.

Sceneggiature desunte dal montaggio: L'histoire d'un Pierrot - I proscritti - Variété - A nous la liberté.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Film usciti a Roma dal 1° al 30-VI-1964

a cura di ROBERTO CHITI

Adorabile infedele - v. *Beloved Infidel* (riedizione).
Al di là della vita - v. *All the Way Home.*
Amore è una cosa meravigliosa, L' - v. *Love Is a Many-Splendored Thing* (riedizione).
Anna Karenina (riedizione).
Asso nella manica, L' - v. *The Big Carnival* (riedizione).
Cambiale, La (riedizione).
Cenere sotto il sole - Attacco in Normandia - v. *Kings Go Forth* (riedizione).
Cielo giallo - v. *Yellow Sky* (riedizione).
Città è salva, La - v. *The Enforcer* (riedizione).
Conquista del Pacifico, La - Il leggendario conquistatore.
Corsari del grande fiume, Il - v. *The Rawhide* (riedizione).
Delitto allo specchio - Sexy Party.
Dieci gladiatori, I.
Dolce vita, La (riedizione).
Donna che visse due volte, La - v. *Vertigo* (riedizione).
Donne calde di notte - v. *Paris, je t'aime.*
Doppio gioco a Scotland Yard - v. *The Informers.*
Duello a Rio Bravo - v. *Gunfire at Indian Gap.*
Edgar Wallace e l'Abate Nero - v. *Der Schwarze Abt.*
Esperimento del dottor Zagros, L' - v. *Twice Told Tales.*
F.B.I. Squadra Omicidi - v. *The Girl in Black Stockings.*
Gioco degli innamorati, Il - v. *Les amoureux du « France ».*
Grand Hotel (riedizione).
Guanto verde, Il - v. *The Green Glove* (riedizione).
Inesorabili, Gli - v. *The Unforgiven* (riedizione).
Italiani come noi.
Jess il bandito - v. *Jesse James* (riedizione).
Kentuckiano, Il - v. *The Kentuckian* (riedizione).
Lancia che uccide, La - v. *Broken Lance* (riedizione).
Lato comico della vita, Il - v. *Harold Lloyd's the Funny Side of Life.*
Leggenda dell'arciere di fuoco, La - v. *The Flame and the Arrow* (riedizione).
Maciste il gladiatore di Sparta.
Maria Walewska - v. *Conquest* (riedizione).
Marito, Il.
Marmittone, Il - v. *The Sad Sack* (riedizione).
Massacro al Grande Canyon.
Mata Hari (riedizione).
Missili in giardino - v. *Rally Round the Flag, Boys* (riedizione).
Ninotchka (riedizione).
Omicron.
Pallottola nella schiena, Una - v. *Rider on a Dead Horse.*
Palmiro lupo crumiro.
Pelle viva.
Piaceri coniugali, I - v. *La difficulté d'être infidèle.*
Piogge di Ranchipur, Le - v. *The Rains of Ranchipur* (riedizione).
Piombo rovente - v. *Sweet Smell of Success* (riedizione).
Pistola non basta, La - v. *Man from Del Rio* (riedizione).
Pistoleros di Casa Grande, I - v. *Los pistoleros de Casa Grande.*
Pony Express (riedizione).
Predoni del Kansas, I - *Kansas Raiders* (riedizione).

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ALL THE WAY HOME (Al di là della vita) — r.: Alex Segal.

Vedere recensione e dati di Leonardo Autera in un prossimo numero.

AMOUREUX DU « FRANCE », Les (Il gioco degli innamorati) — r.: Pierre Grimblat e François Reichenbach - **s.:** F. Reichenbach - **sc.:** Michel Cournot, Jacques Lévy, P. Grimblat, Alberto Bevilacqua - **f.** (Eastmancolor): Jean-Marc Ripert - **m.:** Michel Legrand - **scg.:** naturale - **mo.:** Albert Jurgenson - **int.:** Catherine Rouvel (segretaria di Miss Lisa), Marie-France Pisier (Miss Lisa), Olivier Despax (Oliviero Dorante), Henri Garcin (il guardacaccia), Maria Grazia Buccella (« Bellissima »), Umberto D'Orsi (Orgon), Elisabeth Ercy, Sybil Saunier, Bernard Meusnier - **p.:** Louis e Jacques Bernard Lévy per la Boreal / Stella Film, (Milano) - **o.:** Francia-Italia, 1964 - **d.:** Olympic Cin. (regionale).

ASSASSIN VIENDRA CE SOIR, L' (Psyco Terror) — r.: Jean Maley - **s.:** Jean-Michel Cabin - **sc.:** Marc Bossu, J. Maley, Michel Dubosc - **f.:** Claude Robin - **m.:** Camille Sauvage - **scg.:** Jean Arribat - **int.:** François Deguelt, Raymond Souplex, Renée Cosima, Noël Roquevert, Jean Tissier, Kim Chouan, Christian Dunil, Gilbert Gil, Paulette Dubost, Claude Sorel, Daniel Emilfork, Isa Rambaud, Max Theol's, Guy Pierrault, Jean Daurand, Lucien Raimbourg, Pierre Doris - **p.:** Association Européenne de Films - **o.:** Francia, 1963 - **d.:** regionale.

ATRACO A LAS TRES (Rapina alle tre) — r.: José Maria Forqué - **s.** e **sc.:** Vicente Coello, Pedro Maso, R. J. Salvià - **f.:** Alejandro Ulloa - **scg.:** Antonio

Simont - **mo.:** Pedro del Rey - **int.:** José Luis Lopez Vazquez, Gracita Morales, Casen, Manuel Alexandre, Katia Loritz, Manuel Diaz Gonzales, José Orjas, Agustin Gonzales, Lola Gaos, José Bastida, Jesus Guzman Gareta, José Luis Lopez, Miguel Madrid - **p.:** Hesperia Films - **o.:** Spagna, 1962 - **d.:** Euro.

BOUDINE (L'uomo della valle maledetta) — **r.:** Omar Hopkins [Primo Zeglio] - **s.** e **sc.:** E. M. Brochero - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Remo Grisanti - **int.:** Ty Hardin, Iran Eory, José Nieto, Piero Leti, John Barta, Peter Larry, Joe Camel - **p.:** Phoenix Film / Pea - **o.:** Spagna-Italia, 1963 - **d.:** regionale.

CARAMBOLAGES (Tre morti per Giulio) — **r.:** Marcel Bluwal - **s.:** dal romanzo di Fred Kassak - **scg.:** Lean Mandaroux - **mo.:** René Forget - **altri int.:** Henri Virlogeux (Brossard), Gilberte Génia (madame Charolais), Jean Ozenne, René Clermont, Jacques Dynam, Pierre Tchernia, Gisèle Grandpré. - **d.:** M.G.M.

Vedere giudizio di G. Grazzini a pag. 25 e altri dati a pag. 44 del n. 5, maggio 1963 (Cannes '63).

CAVALCA E UCCIDI - RIDE AND KILL — **r.:** J. L. Boraw - **s.** e **sc.:** J. Mallorqui - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Aldo Greci - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Alex Nicol, Robert Hundar, Margaret Grayson, Lawrence Palmer, John MacDouglas, Pauline Baards, Anthony Gradwell - **p.:** Pea/Phoenix Film - **o.:** Italia-Spagna, 1963 - **d.:** regionale.

CONQUISTA DEL PACIFICO, La (Il leggendario conquistatore) — **r.:** José Maria Elorrieta - **s.** e **sc.:** Federico Urrutia, Manuel Sebares, J. M. Elorrieta - **f.** (Eastmancolor) : Alfonso Nieva - **scg.:** Tadeo Villalba - **int.:** Frank Latimore (Nuñez de Balboa), Pilar Cansino, Jesus Ponte, Mario Morales, Jorge Martin, Carlos Casaravilla, Juan Barbara - **p.:** Coop. Cinematografica Union/Capitol Film - **o.:** Spagna - Italia 1963 - **d.:** regionale.

DELITTO ALLO SPECCHO - SEXY PARTY — **r.:** Ambrogio Molteni e Jean Josipovici - **s.:** Jean Josipovici - **sc.:** Giorgio Stegani, J. Josipovici - **f.:** Raffaello Masciocchi - **m.:** Marcello De Martino - **scg.:** Demofilo Fiadani - **mo.:** Otello Colangeli - **coreogr.:** Beryl Roberts - **int.:** Antonella Lualdi (Serena), Michel Lemoine (Riccardo), John Drew Barrymore (Anthony), Mario Valdemarin (Carlo), Gloria Milland (Francia), José Greci, Luisa Rivelli, Giuseppe Fortis, Vittoria Prada, Monique Vita, Massimo Carrocci, Alberto Cevenini, Maria Pia Conte, Jo Atlanta - **p.:** Pasquale Tagliaferri per la P. T. Cinematografica e Jean Josipovici per la R.O.C. - **o.:** Italia - Francia, 1963 - **d.:** regionale.

DÉNONCIATION, La (La spiata) — **r.:** Jacques Doniol-Valcroze - **f.** (Dyaliscope) - **m.:** Georges Delerue - **mo.:** Bob Wade - **altri int.:** Raymond Gérome (Patrice de Laborde), Jean-Claude Darnal, Jacques Seiler, Michel Lonsdale, France Anglade, Jean Solar, André Dumas - **p.:** Pierre Braunberger per Les Films de la Pléiade - **o.:** Francia, 1962 - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di G. Cincotti a pag. 54 e altri dati a pag. 60 del n. 6, giugno 1962 (San Sebastiano 1962).

DIECI GLADIATORI, I — **r.:** Gianfranco Parolini - **s.** e **sc.:** G. Parolini, Giovanni Simonelli, Sergio Sollima - **f.** (Supertotalscope, Eastmancolor) : Francesco Izzarelli - **m.:** Francesco A. Lavagnino - **scg.:** Giorgio Postiglione, Giuseppe Ranieri - **mo.:** Edmondo Lozzi - **int.:** Roger Browne (Glauco), Susan Paget (Livia), Margaret Taylor (Poppea), Gianni Rizzo (Nerone), Dick Palmer (Tigellino), Dan Vadis, Mirko Ellis, Ugo Sasso, John Littlewords, Marco Vassilli, John Heston, Pino Mattei, Salvatore Borghese, Aldo Canti, Giancarlo Bastianoni, Emilio Messina, Giuliano Dell'Ovo, John Turner, Pietro Torrisi, Arnaldo Fabrizio, Romano Giomini - **p.:** Cineproduzioni Associate - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Filmar (regionale).

DIFFICULTE' D'ÊTRE INFIDÈLE, La (I piaceri coniugali) — **r.:** Bernard T. Michel - **s.:** dalla commedia « Bonne Anna » di Marc Camoletti - **sc.:** B. T. Michel, Fanny Wickham, Alberto Bevilacqua - **f.:** Raoul Coutard - **m.:** Mozart - **scg.:** Eric Simon - **mo.:** Jacqueline Thiédot - **int.:** Gisèle Hauchecorne (Chantal), Bernard Tiphaine (Olivier), Dany Boy (Dany Boy), Michèle Grellier (Françoise), Donatella Turri (amante di Olivier), Pierre Vernier (Jean), Alvaro Gheri, Armand Seggian, Denise Peronne, Suzanne Grey, Carlo Nels, D. Marcas, il gatto Gaspare - **p.:** Pierre Braunberger, Oscar Righini per Les Films de La Pléiade-Marceau-Cocinor / Mercury-Ciné Zidi - **o.:** Francia-Italia, 1964 - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di G. Grazzini nel prossimo numero (Berlino '64).

FUERA DE LA LEY (L'uomo dell'O.K. Corral) — **r.:** Leon Klimowsky - **s.** e **sc.:** Bob Syrens, S. G. Monner - **f.** (Eastmancolor): John Pitcher - **m.:** Daniel J. White - **mo.:** Anthony Lambert - **int.:** Jorge Martin, Jack Taylor, Juny Brunnell, Rafael Duran, Shirley McGuire, Henri Manson, Esther Grants, Thomas White, Louis Linn, Ray Sambrell, Margot Cottens, Indio Gonzales, Laurent Robertson, Frank Harvey, Clive Denis - **p.:** Cooperat. Cinematograficas Carthago Films - **o.:** Spagna, 1963 - **d.:** regionale.

GIRL IN BLACK STOCKINGS, The (F.B.I. squadra omicidi) — **r.:** Howard W. Koch - **s.:** dal racconto « Wanton Murder » di Peter Godfrey - **sc.:** Richard Landau - **f.:** William Margulies - **m.:** Les Baxter - **mo.:** John F. Schreyer - **int.:** Lex Barker (David Hewson), Anne Bancroft (Beth), Mamie Van Doren (Harriet Ames), John Dehner (sceriffo Holmes), Ron Randell (Edmond Parry), Marie Windsor (Julia Parry), Gene O'Donnell (Felton), John Holland (Norman Grant), Diana Vandervlis, Richard Cutting, Larry Chance, Gerald Frank, Karl MacDonald, Norman Leavitt, David Wright, Mark Bennet, Stuart Whitman, Mickey Whiting - **p.:** Aubrey Schenck per la Bel-Air Prod. - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** regionale.

GUNFIRE AT INDIAN GAP (Duello a Rio Bravo) — **r.:** Joe Kane - **s.** e **sc.:** Barry Shipman - **f.:** (Naturama): Jack Marta - **scg.:** Ralph Oberg - **mo.:** Fred Knudtson - **int.:** Vera Ralston (Cheel), Anthony George (Juan Morales), George Macready (Pike), Barry Kelley (Daniel Harris), John Doucette, George Keymas, Chubby Johnson, Glenn Strange, Daniel White, Steve Warren, Chuck Hicks - **p.:** Rudy Ralston per la Ventura-Republic - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** Globe Films International.

HAROLD LLOYD'S THE FUNNY SIDE OF LIFE (Il lato comico della vita) — **consulenza s.:** Harold Lloyd jr. - **canzone** (« There Was a Boy, There Was a Girl »): Ned Washington e Walter Scharf - **mo. m.:** Sid Sidney - **p. a.:** Jack Murphy - antologia di film muti con Harold Lloyd comprendente, fra gli altri, brani di **Girl Shy** (Tutte o nessuna *o* Le donne, che terrore!, 1924) di Fred Newmeyer e Sam Taylor, **For Heaven's Sake** (Il re degli straccioni) di Sam Taylor, **Kid Brother** (Il fratellino, 1927) di Ted Wilde e per intero il film **The Freshman** (La matricola; già Lui e la palla *o* Viva Lo sport!, 1925) [**s.** e **sc.:** Sam Taylor, John Grey, Ted Wilde, Tim Whelan - **f.:** Walter Lundin - **altri int.:** Brooks Benedict, Joseph Harrington, Hazel Keener, Charles Farrell - **p.:** Harold Lloyd per la Pathé-Exchange].

Vedere breve giudizio di Leonardo Autera a pag. 47 e altri dati a pag. 48 del n. 2, febbraio 1964 (Festival di Bordighera 1964).

INFORMERS, The (Doppio gioco a Scotland Yard) — **r.:** Ken Annakin - **s.:** dal romanzo poliziesco « Death of a Snout » di Douglas Warner - **sc.:** Alun Falconer - **dial. aggiunti:** Paul Durst - **f.:** Reginald Wyer - **scg.:** Alex Vetchinsky - **m.:** Clifton Parker - **mo.:** Alfred Roome - **int.:** Nigel Patrick (Ispettore Capo Johnnoe), Catherine Woodville (Mary Johnnoe), Margaret Whiting (Maisie), Colin Blakely (Charlie Ruskin), Derren Nesbitt (Bertie Hoyle), Frank Finlay (Leon Sale), Harry Andrews (Bestwick), Michael Coles (Ben), John Cowley (Jim Ruskin), Allan Cuthbertson (Smythe), Roy Kinnear (Shorthy), Ronald Hines (Lewis), Peter Prowse (Lonergan), George Sewel (Hill), Kenneth J. Warren (Lou Waites), Brian Wilde (Lipson) - **p.:** William MacQuitty per la Rank - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Rank.

ITALIANI COME NOI — **r.:** Pasquale Prunas - **s. e sc.:** Pasquale Prunas e Giancarlo Fusco - **f.** (Eastmancolor) : Aldebrando De Vero, Luigi Sgambati, Giuseppe De Mitri, Maurizio Salvatori, Mario Carbone - **commento:** Giancarlo Fusco e Adriano Baracco - **m.:** Egisto Macchi - **p.:** Giorgio Patara per la Vette Filmitalia Cinematografica - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Metropolis film.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti a pag. 77 del n. 6, giugno 1964 (rubrica: I documentari).

MACISTE IL GLADIATORE DI SPARTA — **r.:** Mario Caiano - **s. e sc.:** Mario Amendola e Alfonso Brescia - **f.:** Pier Ludovico Pavoni - **scg.:** Pier Vittorio Marchi - **mo.:** Nella Nannuzzi - **int.:** Mark Forrest, Elisabeth Fanti, Marilù Tolo, Giuseppe Addobbati, Robert Hundar, Ferruccio Amendola, Franco Cobianchi, Lea Monaco, Renato Navarrini, Giuliano Giuliani, G. Attanasio - **p.:** Giorgio Agliani per la Prometeo Film - **o.:** Italia, 1963-64 - **d.:** regionale.

MASSACRO AL GRANDE CANYON (ex **I pascoli rossi**) — **r. e sc.:** Albert Band [Alfredo Antonini] e Stanley Corbett - **s.:** E. C. Geltman - **dial.:** Fede Arnaud - **f.** (Eastmancolor) : Enzo Barboni - **m.:** Gianni Ferrio - **scg.:** Giuseppe Ranieri - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** James Mitchum (Wes Evans), Jill Powers (Nancy), Giorgio Ardisson (Tully), Eduardo Ciannelli (Eric Dancer), Giacomo Rossi Stuart, Andrea Giordana, Milla Sannoner, Burt Nelson, Gavric Vladimir, Nando Poggi, Benito Stefanelli, Renato Terra, Attilio Severeni, Medard Vladimir - **p.:** Ultra Film-Pro: Di. Cinematografica - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Titanus.

NATCHEZ TRACE (Lo sterminatore del West) — **r.:** Alan Crosland jr. - **s. e sc.:** D. D. Beauchamp e William R. Cox - **f.:** Ted e Vincent Saisis - **m.:** Walter Greene - **int.:** Zachary Scott, William Campbell, Marcia Henderson, Ken Duncan, Ann Kelly, Robert Booth, Frank Cunningham, Jim Reppert, Annette Alexander, Irene James - **p.:** Lloyd Royal e Tom Carray per la Panorama Pictures Corp. - **o.:** U.S.A., 1958-59 - **d.:** regionale.

OMICRON — **r.:** Ugo Gregoretti - **d.:** Paramount.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 19 e dati a pag. 28 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Venezia). [L'attuale edizione è modificata rispetto alla edizione recensita a Venezia].

PALMIRO LUPO CRUMIRO — Programma composto da 12 film a cortometraggio di disegni animati in Fantascope e Technicolor, realizzati in epoche diverse da William Hanna e Joseph Barbera su storie di Foster e Maltese — : 1) **Le storiche imprese del paladino errante**; 2) **Cappuccetto Rosso e i teddy boys**; 3) **Biancaneve e il principe**; 4) **Sorte selvaggia di Lupo Mannaggia**; 5) **Caccia alla strega per Hansel e Gretel**; 6) **Gli amici del giaguaro**; 7) **L'agnellino e la pastorella ingenua**; 8) **La famosa scarpetta di Cenerentola**; 9) **Il filtro del Dott. Jekyll**; 10) **Vita da cani**; 11) **Il luponauta spaziale**; 12) **Il lupo è amico del pupo** - **p.:** Fred Quimby per la M. G. M. - **o.:** U.S.A. - **d.:** regionale.

PARIS, JE T'AIME (Donne calde di notte) — **r.:** Guy Pérol e Sigmund Larsen - **s. e sc.:** G. Pérol - **voci:** Corrado, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia - **comm. ediz. italiana:** Marcello Ciorciolini - **f.** (Eastmancolor) : Claude Lecomte - **m.:** Derry Hall - **scg.:** Pierre Precodoux e Louis Touchagues - **mo.** : Francine Gruber - **int.:** Louis Touchagues, Les Gyna Bros, Lina Andres, Les Modèles Nathalie, Rosa, Dorothy, Ruby, Les attractions Dassis, Clémenti Twins, Joy Kay, Billy Keudt, Les Walgardis, Les Strip Teases de Dolly Bell, Sonia, Esmeralda, Les Ballets Philippins et de l'Oural, l'Orchestra di Olivier Twist con Claudette Frissout, Dolores, Baby Carrol, Rosmunda, Marika, Les Marcellis, Pupy and Pupy - **p.:** G. Pérol per la Sinpri/Baltic Film - **o.:** Francia-Svezia, 1962 - **d.:** regionale.

PELLE VIVA — **r. e s.:** Giuseppe Fina - **sc.:** G. Fina, Carlo Castellaneta - **f.:** Antonio Macasoli - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Enrico Tovaglieri, Franco Gam-

barana - **mo.:** Gabriele Varriale - **int.:** Elsa Martinelli, Raoul Grassilli, Franco Sportelli, Lia Rainer, Narcisa Bonati, Roberto Barbieri, Anna Develo, Osvaldo Azzini, Bianca Verirosi, Luigi Carani, Paride Calonghi, Rino Bettiol, Lino Curti - **p.:** Cinematografica '61 - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** Atlantisfilm.

Vedere giudizio di N. Ivaldi a pag. 47 del n. 11, novembre 1963.

PISTOLEROS DE CASA GRANDE, Los (I pistoleros di Casa Grande) — **r.:** Roy Rowland - **s.:** Borden Chase e Clarke Reynolds - **sc.:** Borden e Patricia Chase - **f.** (Cinemascope, Metrocolor) : J. F. Aguajo e Manuel Merino - **m.:** Johnny Douglas - **int.:** Jorge Mistral, Alex Nicol, Mercedes Alonso, Steve Rowland, Dick Bentley, Aldo Sambler, Diana Lorys, Maria Granada - **p.:** Tecisa/Gregor - **o.:** Spagna-U.S.A., 1963 - **d.:** M.G.M..

RIDER ON A DEAD HORSE (Una pallottola nella schiena) — **r.:** Herbert L. Strock - **s.:** da un racconto di James Edmiston - **sc.:** Stephen Longstreet - **f.:** Frank Phillips - **m.:** Fairlane - **mo.:** Melvin Shapiro - **supervis. mo.:** Jack Ruggiero - **int.:** John Vivyan (Hayden), Kevin Hagen (Fry), Bruce Gordon (Senn), Lisa Lu (Ming), Charles Lampkin (Taylor) - **p.:** Kenneth Altose per la Phoenix-Allied Artists - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** regionale.

SCHWARZE ABT, Der (Edgar Wallace e l'abate nero) — **r.:** F. J. Gottlieb - **s.:** dal romanzo poliziesco di Edgar Wallace « L'abate nero » - **sc.:** Johannes Kai, F. J. Gottlieb - **f.** (Ultrascope) : Richard Angst - **m.:** Martin Böttcher - **scg.:** Walter Kutz, Siegfried Mews - **c.:** Irms Pauli - **mo.:** Hermann Haller - **int.:** Joachim Fuchsberger, Gritt Böttcher, Dieter Borsche, Eva Ingeborg Scholz, Charles Regnier, Werner Peters, Klaus Kinski, Eddi Arent, Harry Wüstenhagen - **p.:** Rialto Film - **o.:** Germania Occid., 1963 - **d.:** Atlantis.

STERMINATORE DEI BARBARI, Lo — **r.:** Piero Regnoli - **s.:** Paolo Lombardo - **sc.:** Paolo Lombardo, P. Regnoli - **f.:** (Supercinescope, Ferraniacolor) : Vitaliano Natalucci - **m.:** Aldo Piga - **mo.:** Enzo Alfonsi - **int.:** Ken Clark, Moira Orfei, Gerard Landry, Piero Lulli - **p.:** Retix Cinematografica - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

TERROR, The (La vergine di cera) — **r.:** Roger Corman.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati in un prossimo numero.

THIRD SECRET, The (Il terzo segreto) — **r.:** Charles Crichton - **s.** e **sc.:** Robert L. Joseph - **f.:** Douglas Slocombe - **m.:** Richard Arnell - **scg.:** Tom Morahan - **mo.:** Frederick Wilson - **int.:** Stephen Boyd (Alex Stedman), Jack Hawkins (Frederick Belline), Richard Attenborough (Alfred Price-Gorham), Diane Cilento (Anne Tanner), Pamela Franklin (Catherine Whitset), Paul Rogers (dott. Milton Gillen), Alan Webb (Alden Hoving), Rachel Kempson, Peter Sallis, Patience Collier, Freda Jackson, Judi Dench, Peter Copley, Nigel Davenport, Charles Lloyd Pack, Barbara Hicks, Ronald Leigh Hunt, Geoffrey Adams, James Maxwell, Gerald Case, Sarah Brackett, Neil Arden - **p.:** Robert L. Joseph e Shirley Bernstein per la Hubris Prod. - **o.:** Gran Bretagna, 1963-64 - **d.:** Dear-Fox.

TIZOC (Tizoc) — **r.:** Ismael Rodriguez - **p.:** I. Rodriguez per la Matouk Film - **o.:** Messico, 1959 - **d.:** regionale.

Vedere altri dati a pag. 103 del n. 7-8, luglio-agosto 1961 (S. Margherita Ligure).

TOKYO UNTOUCHABLE (Tokio: divisione criminale) — **r.:** Shinji Murayama - **s.:** Sanshiro Mori - **sc.:** Kimiyuki Hasegawa - **f.** (Toeiscope) : Hanjiro Nakazawa - **m.:** Masayoshi Ikeda - **int.:** Rentaro Mikuni (Naoto Nishiyama), Ken Takakura (Yoshio Harada), Yoshiko Mita (Yuriko Inoue), Tetsuro Tamba (Goro Kawamoto), Misako Watabane - **p.:** Toei Company - **o.:** Giappone, 1963 - **d.:** Metropolis film.

TWICE TOLD TALES (L'esperimento del dottor Zagros) — **r.:** Sidney Salkow - **s.:** da racconti di Nathaniel Hawthorne - **sc.:** Robert E. Kent - **f.** (Technicolor) : Ellis W. Carter - **m.:** Richard La Salle - **scg.:** Franz Bachelin - **c.:** Marjoris Corso - **mo.:** Grant Whytock - **eff. spec.:** Milton Olsen - **int.** epis. **L'esperimento del Dott. Heidegger:** Vincent Price (Alex Medbourne), Sebastian Cabot (dott. Carl Heidegger), Mari Blanchard (Sylvia Ward) ; epis. **La figlia di Rappaccini:** Vincent Price (dott. Rappaccini), Brett Halsey (Giovanni Guastaconti), Abraham Sofaer (prof. Pietro Baglioni), Joyce Taylor (Beatrice Rappaccini), Edith Evanson (Lisabette) ; epis. : **La casa dai sette comignoli:** Vincent Price (Gerald Pyncheon), Beverly Garland (Alice), Richard Denning (Jonathan Maulle), Floyd Simmons (Matthew), Gene Roth (cocchiere), Jacqueline (Hannah) - **p.:** Robert E. Kent per la Admiral Pictures - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Dear-United Artists.

VENDICATORE MASCHERATO, Il (I Piombi di Venezia) — **r.:** Pino Mercanti - **s.:** Nino Lillo - **sc.:** Marcello Fondato - **f.** (Eastmancolor) : Carlo Bellero - **m.:** Gioacchino Angelo - **scg.:** Alfredo Montori - **c.:** Itala Scandariato - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Guy Madison (Massimo Tiepolo), Lisa Gastoni (Elena Gradenigo), Gastone Moschin (Pietro Gradenigo), Ingrid Schoeller (Caterina Ziani), Jean Claudio (Marco Donato), Vanni Materassi (Luca Badoer), Dina De Santis, Nino Persello, Lucy Bomez, Victor Starcie, Radmilo Curcic, Umberto Silvestri, Renato Terra, Nando Poggi - **p.:** Lux-Ultra/Lux C.C.F. - **o.:** Italia-Francia, 1963 - **d.:** Paramount.

VERGINE DI NORIMBERGA, La — **r.:** Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s.:** dal romanzo di Frank Bogart « The Virgin of Nuremberg » - **sc.:** A. Dawson, Greville e Gaspard Green - **f.** (Ultrapanoramic, Eastmancolor) : Riccardo Pallottini - **m.:** Riz Ortolani - **scg.:** Riccardo Dominici - **mo.:** Angel Coly [Otello Colangeli] - **int.:** Rossana Podestà (Mary), Georges Rivière (Max), Christopher Lee (Erich), Jim Dolen (Selby), Anny Delli Uberti (Marta), Luigi Severini (dottore), Luciana Milone (Trude), Lucile St. Simon, Patrick Walton, Consalvo Dell'Arti, Peter Hardy, Rex Vidor, James Borden, Bredon Brett, Robert Mayor, Carole Windsor - **p.:** Marco Vicario per la Atlantica Cinematografica - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** regionale.

Riedizioni

ANNA KARENINA (Anna Karenina) — **r.:** Clarence Brown - **s.:** dal romanzo di Lev Tolstoi - **adatt.:** Clemence Dane, Salka Viertel - **sc.:** S. N. Behrman - **f.:** William Daniels - **m.:** Herbert Stothart - **scg.:** Cedric Gibbons - **c.:** Adrian - **mo.:** Robert J. Kern - **int.:** Greta Garbo, Fredric March, Basil Rathbone, Freddie Bartholomew, Maureen O'Sullivan, Katherine Alexander, May Robson, Reginald Owen, Reginald Denny, Phoebe Foster, Mary Forbes, Sarah Padden, Michael Visaroff, Francis McDonald, Forrester Harvey, Cora Sue Collins, Gyles Isham, Buster Phelps, Harry Allen, Robert Warwick, Joan Marsh, Ella Ethridge, Sidney Bracey, Olaf Hytten, Harry Cording, Harry Beresford, Ethel Griffies, Joe J. Tozar, Guy d'Ennery, Constance Collier - **p.:** David O. Selznick per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1935 - **d.:** M.G.M.

BELOVED INFIDEL (Adorabile infedele) — **r.:** Henry King - **d.:** Dear-Fox.

Vedere giudizio di Tino Ranieri nel n. 3-4, marzo-aprile 1960 e dati a pag. 109 del n. 5-6, maggio-giugno 1960.

BIG CARNIVAL, The (L'asso nella manica) — **r.:** Billy Wilder - **scg.:** E. Hedrick e Hal Pereira - **mo.:** Doane Harrison, Arthur Schmidt - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Nino Ghelli ed altri dati a pag. 90 del n. 3, marzo 1952.

BROKEN LANCE (La lancia che uccide) — **r.:** Edward Dmytryk - **mo.:** Dorothy Spencer - **altri int.:** Philip Ober, Robert Burton, Robert Adler, Russell,

Simpson, King Donovan, Robert Grandin, Harry Carter, Nacho Galindo, Julian Rivero, Edmund Cobb, Jack Mather, George E. Stone, John Eppers, Paul Kruger James F. Stone - **d.:** Dear-Fox.

Vedere giudizio di Nino Ghelli e altri dati a pag. 77 del n. 3, marzo 1955.

CAMBIALE, La — **r.:** Camillo Mastrocinque - **d.:** regionale.

Vedere dati a pag. 111 del n. 5-6, maggio-giugno 1960.

COMANCHE (La saga dei Comanches) — **r.:** George Sherman - **s.** e **sc.:** Carl Krueger - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Jorge Stahl, jr. - **m.:** Herschel Burke Gilbert - **mo.:** Charles L. Kimball - **int.:** Dana Andrews (Read), Kent Smith (Quanah Parker), Nestor Paiva (Puffer), Henry Brandon, John Litel, Lowell Gilmore, Mike Mazurki, Linda Cristal, Reed Sherman, Stacy Harris - **p.:** Carl Krueger per la C. Krueger Productions - **o.:** U.S.A., 1955 - **d.:** regionale.

CONQUEST (Maria Walewska) — **r.:** Clarence Brown - **s.:** dal romanzo « Pani Walewska » di Vaclaw Gasiorowski e dalla riduzione teatrale di Helen Jerome - **sc.:** Samuel Hoffenstein, Salka Viertel, S. N. Behrman - **f.:** Karl Freund - **m.:** Herbert Stothart - **scg.:** Cedric Gibbons, William A. Horning - **c.:** Adrian - **mo.:** Tom Held - **int.:** Greta Garbo, Charles Boyer, Reginald Owen, Henry Stephenson, Dame May Whitty, Alan Marshal, Scotty Beckett, Maria Ouspenskaia, Alla Nazimova, Leif Erickson, C. Henry Gordon, George Givot, Claude Gillingwater, George Zucco, George Houston, Vladimir Sokoloff, Ian Wolfe, Roland Varno, Betty Blythe, Ralph Harolde, Noble Johnson, Carlos De Valdez, Bodil Rosing, Rosina Galli, Jean Fenwick - **p.:** Bernard Hyman per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1937 - **d.:** M.G.M.

DOLCE VITA, La — **r.:** Federico Fellini - **d.:** Cineriz.

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 125 del n. 3-4, marzo-aprile 1960 e dati a pag. 114 del n. 5-6, maggio-giugno 1960.

ENFORCER, The (La città è salva) — **r.:** Bretaigne Windust - **s.** e **sc.:** Martin Rackin - **f.:** Robert Burks - **m.:** David Buttolph - **scg.:** Charles H. Clarke - **mo.:** Fred Allen - **int.:** Humphrey Bogart, Roy Roberts, Ted De Corsia, Everett Sloane, Zero Mostel, Lawrence Tolan, King Donovan, Robert Steele, Tito Vuolo, Patricia Joiner, Don Beddoe, John Kellogg, Jack Lambert, Mario Siletti, Adelaide Klein, Susan Cabot - **p.:** Milton Sperling per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1951 - **d.:** regionale.

FLAME AND THE ARROW, The (La leggenda dell'arciere di fuoco - già: **L'arciere di fuoco)** — **r.:** Jacques Tourneur - **s.** e **sc:** Waldo Salt - **f.** (Technicolor): Ernest Haller - **m.:** Max Steiner - **scg.:** Edward Carrere - **mo.:** Aland Crosland jr. - **int.:** Burt Lancaster, Virginia Mayo, Robert Douglas, Aline MacMahon, Frank Allenby, Nick Cravat, Lynne Baggett, Gordon Gebert, Norman Lloyd, Victor Kilian, Francis Pierlot, Robin Hughes - **p.:** Harold Hecht e Frank Ross per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1950 - **d.:** W.B.

FROM HELL TO TEXAS (L'uomo che non voleva uccidere) — **r.:** Henry Hathaway - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Tino Ranieri e dati a pag. 61 del n. 9, settembre 1958.

GRAND HOTEL (Grand Hôtel) — **r.:** Edmund Goulding - **s.:** dal romanzo di Vicki Baum - **sc.:** William A. Drake, Hans Kraly - **f.:** William Daniels - **m.:** Herbert Stothart - **scg.:** Cedric Gibbons, Alexander Toluboff - **c.:** Adrian - **mo.:** Blanche Sewell - **int.:** Greta Garbo, John Barrymore, Lionel Barrymore, Joan Crawford, Wallace Beery, Lewis Stone, Jean Hersholt, Raphaela Ottiano, Purbell B. Pratt, Ferdinand Gottschalk, Tully Marshall, Mary Carlisle, Otto Matiesen, Edwin Maxwell, Robert Mc Wade, Morgan Wallace, Murray Kinnell, Frank Conroy, Oscar Apfel - **p.:** Irving Thalberg per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1932 - **d.:** M.G.M.

GREEN GLOVE, The (Il guanto verde) — **r.:** Rudolph Maté - **s.:** dal romanzo poliziesco di Charles Bennett - **sc.:** C. Bennett - **f.:** Claude Renoir e Roger Arrignon - **m.:** Joseph Kosma - **scg.:** Alexandre Trauner - **mo.:** Lolah Barache - **int.:** Glenn Ford, Geraldine Brooks, Cedric Hardwicke, George Macready, Gaby André, Jany Holt, Roger Tréville, Georges Tabet, Meg Lemonnier, Paul Bonifas, Juliette Gréco, Jean Bretonnière, O'Brady, Roger Legris, Clancy, Ardisson - **p.:** Georges Maurer e Detmar Walter per la Benagoss U.G.C. - **o.:** U.S.A. - Francia, 1951 - **d.:** regionale.

GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL (Sfida all'O.K. Corral) — **r.:** John Sturges - **d.:** Paramount.

Vedere giudizio di Tullio Kezich e dati a pag. 48 del n. 1, gennaio 1958.

JESSE JAMES (Jess il bandito) — **r.:** Henry King - **s.:** Rosalind Schaeffer e Jo Frances James - **adatt.:** Gene Fowler - **sc.:** Nunnally Johnson - **f.:** George Barnes, William Howard Greene - **m.:** Louis Silvers - **scg.:** William Darling, George Dudley - **mo.:** Barbara McLean - **int.:** Tyrone Power, Henry Fonda, Nancy Kelly, Randolph Scott, Brian Donlevy, Henry Hull, Slim Summerville, John Carradine, Donald Meek, J. Edward Bromberg, John Russell, Jane Darwell, Willard Robertson, Charles Halton, George Breakston, Arthur Aylesworth, Lon Chaney junior, Ernest Whitman, Paul Burns, Spencer Charters, Harry Tyler, Ed Le Saint, Erville Alderson, George Chandler, Claire Du Brey, Jim Pierce, Lloyd Ingraham, Charles B. Middleton, Virginia Brissac, Charles Tannen, Harold Goodwin, John H. Elliott, Edward Waller - **p.:** Zanuck-Nunnally Johnson per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1939 - **d.:** Dear-Fox.

KANSAS RAIDERS (I predoni del Kansas) — **r.:** Ray Enright - **s. e sc.:** Robert L. Richards - **f.:** (Technicolor) : Irving Glassberg - **m.:** Joseph Gershenson - **scg.:** Bernard Herzbrun, Emrich Nicholson - **mo.:** Milton Carruth - **int.:** Audie Murphy. Brian Donlevy, Marguerite Chapman, Scott Brady, Tony Curtis, Richard Arlen, Richard Long, James Best, John Kellogg, Dewey Martin, George Chandler, Charle, Delaney, Richard Egan, Dave Wolfe - **p.:** Ted Richmond per la Universal - **o.:** U.S.A., 1950 - **d.:** Universal.

KENTUCKIAN, The (Il Kentuckiano) — **r.:** Burt Lancaster - **s.:** dal romanzo di Felix Holt « The Gabriel Horn » - **sc.:** A.B. Guthrie jr. - **f.** (Cinemascope, Technicolor) : Ernest Laszlo - **m.:** Bernard Herrmann - **mo.:** William B. Murphy - **int.:** Burt Lancaster, Dianne Foster, Diane Lynn, John McIntire, Una Merkel, Walter Matthau, John Carradine, Donald MacDonald, John Litel, Rhys Williams, Edward Norris, Lee Erickson, Clem Bevans, Lisa Ferraday, Douglas Spencer, Paul Wexler - **p.:** Harold Hecht per la Hecht-Lancaster Production - **o.:** U.S.A., 1955 - **d.:** regionale.

KINGS GO FORTH (Cenere sotto il sole - Attacco in Normandia) — **r.:** Delmer Daves - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di L. Autera e dati a pag. 80 del n. 1, gennaio 1959.

LOVE IS A MANY-SPLENDORED THING (L'amore è una cosa meravigliosa) — **r.:** Henry King - **s.:** dal romanzo di Han Suyin - **sc.:** John Patrick - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : Leon Shamroy - **m.:** Alfred Newman - **scg.:** Lyle Wheeler, George W. Davis - **mo.:** William Reynolds - **int.:** William Holden, Jennifer Jones, Torin Thatcher, Isobel Elsom, Murray Matheson, Virginia Gregg, Richard Loo, Soo Yong, Philip Ahn, Donna Martell, Jorja Cutright, Candace Lee, Kam Tong, James Hong, Herbert Heyes, Angela Loo, Marie Tsien, Eleanor Moore, Barbara Jean Wong, Hazel Shon, Kei Chung - **p.:** Buddy Adler per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A. 1955 - **d.:** Dear-Fox.

MAN FROM DEL RIO (La pistola non basta) — **r.:** Harry Horner - **s. e sc.:** Richard Carr - **f.:** Stanley Cortez - **m.:** Frederick Steiner - **scg.:** William Glasgow - **mo.:** Robert Golden - **int.:** Anthony Quinn, Katy Jurado, Peter Whitney, Douglas Fowley, John Larch, Whit Bissell, Douglas Spencer, Guinn Williams, Marc Hamilton, Adrienne Marden, Barry Atwater, Carl Thayler, William Erwin, Otto Waldis,

Paul Harber, Jack Hogan, Frank Richards - **p.:** Robert L. Jacks per la U.A. - **o.:** U.S.A., 1956 - **d.:** regionale.

MARITO, Il — **r.:** Nanni Loy, Gianni Puccini - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Giulio Cesare Castello a pag. 67 e dati a pag. 65 del n. 5, maggio 1958.

MATA HARI (Mata Hari) — **r.:** George Fitzmaurice - **s.:** Leo Birinski, Benjamin Glazer - **dialoghi:** Doris Anderson, Gilbert Emery - **f.:** William Daniels - **scg.:** Cedric Gibbons - **c.:** Adrian - **mo.:** Frank Sullivan - **int.:** Greta Garbo, Ramon Novarro, Lionel Barrymore, Lewis Stone, C. Henry Gordon, Karen Morley, June Knight, Michael Visaroff, Cecil Cunningham, Frederick Burton, Alec B. Francis, Blanche Frederici, Edmund Breese, Helen Jerome-Eddy, Frank Reicher, Harry Cording, Mischa Auer - **p.:** M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1931 - **d.:** M.G.M.

NINOTCHKA (Ninotchka) — **r.:** Ernst Lubitsch - **d.:** M.G.M.

Vedere dati a pag. 18 del n. 1, gennaio 1958.

PONY EXPRESS (Pony Express) — **r.:** Jerry Hopper - **s.:** Frank Gruber - **sc.:** Charles Marquis Warren - **f.** (Technicolor) : Ray Rennahan - **m.:** Paul Sawtell - **scg.:** Hal Pereira, Albert Nozaki - **mo.:** Eda Warren - **c.:** Edith Head - **int.:** Charlton Heston, Rhonda Fleming, Jan Sterling, Forrest Tucker, Michael Moore, Porter Hall, Richard Shannon, Henry Brandon, Stuart Randall, Pat Hogan, Lewis Martin, James Davies, Eric Alden, Howard Joslin, Leroy Johnson, Jimmy Burk, Robert Miles, Bob Scott, Bob Templeton, Williard Willingham, John Mansfield, Frank Wilcox, Len Hendry, Jerry James, Howard Gardiner, William Hamel, Charles Hamilton - **p.:** Nat Holt per la Paramount - **o.:** U.S.A., 1953 - **d.:** Paramount.

PRINCE AND THE SHOWGIRL, The (Il principe e la ballerina) — **r.:** Laurence Olivier - **d.:** W.B.

Vedere giudizio di F. Di Giammatteo e dati a pag. 34 del n. 1, gennaio 1958.

QUEEN CHRISTINA (La regina Cristina) — **r.:** Rouben Mamoulian - **s.:** da un racconto di Salka Viertel e Margaret P. Levino - **sc.:** S. Viertel, H. M. Harwood - **dial.:** S.N. Behrman - **f.:** William Daniels - **m.:** Herbert Stothart - **c.:** Adrian - **scg.:** Alexander Toluboff - **mo.:** Blanche Sewell - **int.:** Greta Garbo, John Gilbert, Reginald Owen, Lewis Stone, Elisabeth Young, Ian Keith, Ch. Aubrey Smith, David Torrence, Cora Sue Collins, Georges Renavent, Gustav von Seyffertitz, Ferdinand Munier, Lawrence Grant, Akim Tamiroff, Montague C. Shaw, Barbara Barondess McLean, Sig Ruman, Paul Hurst, Edward Norris - **p.:** Walter Wanger per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1933-34 - **d.:** M.G.M.

RAINS OF RANCHIPUR, The (Le piogge di Ranchipur) — **r.:** Jean Negulesco - **s.:** dal romanzo « The Rains Came » (trad. it. : La grande pioggia) di Louis Bromfield - **sc.:** Merle Miller - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : Milton Krasner - **m.:** Hugo Friedhofer - **scg.:** Lyle Wheeler, Addison Hehr - **c.:** Charles Le Maire - **eff. spec.:** Ray Kellogg - **mo.:** Dorothy Spencer - **int.:** Lana Turner, Richard Burton, Fred MacMurray, Joan Caulfield, Michael Rennie, Eugenie Leontovich, Gladys Hurlbut, Madge Kennedy, Paul H. Frees, Argentina Brunetti, Carlo Rizzo, Beatrice Kraft, King Calder, John Banner, Ivis Goulding, Ram Singh, Lou Krugman, Rama Bai, George Brand, Trude Wyler, Naji Gabbay, Ram Chandra, Jugat Bhatia, Elizabeth Prudhomme - **p.:** Frank Ross per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1955 - **d.:** Dear-Fox.

RALLY ROUND THE FLAG, BOYS (Missili in giardino) — **r.:** Leo McCarey - **d.:** Dear-Fox.

Vedere dati a pag. 78 del n. 6, giugno 1959.

RAWHIDE YEARS, The (I corsari del grande fiume) — **r.:** Rudolph Maté - **s.:** dal romanzo di Norman A. Fox - **adatt.:** Robert Presnell jr. e D.D. Beachamp - **sc.:** Earl Felton - **f.** (Technicolor) : Irving Glassberg - **m.:** Frank Skinner, Hans J Salter - **scg.:** Alexander Golitzen, Richard H. Riedel - **mo.:** Russell Schoengarth - **int.:** Tony Curtis, Colleen Miller, Arthur Kennedy, William Demarest, William Gargan, Peter Van Eyck, Minor Watson, Donald Randolph, Chubby Johnson, James Anderson, Bob Wilke - **p.:** Stanley Rubin per la Universal - **o.:** U.S.A., 1956 - **d.:** Universal.

RETREAT, HELL! (Valanga gialla) — **r.:** Joseph H. Lewis - **s.:** Milton Sperling - **sc.:** M. Sperling, Ted Sherdeman - **f.:** Warren Lynch - **m.:** William Lava - **scg.:** Edward Carrere - **mo.:** Falmer Blangsted - **int.:** Frank Lovejoy, Richard Carlson, Rusty Tamblyn Anita Louise, Ned Young, Lamont Johnson, Robert Ellis, Paul Smith, Peter Ortiz, Mort Thompson, Dorothy Patrick, Joseph Keane, Lane Chandler, June Evans - **p.:** Milton Sperling per la United States Pict. - **o.:** U.S.A., 1952 - **d.:** Euro.

SAD SACK, The (Il marmittone) — **r.:** George Marshall - **d.:** Paramount.

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati a pag. 85 del n. 1, gennaio 1959.

SUBMARINE COMMAND (Squali d'acciaio) — **r.:** John Farrow - **s.** e **sc.:** Jonathan Latimer - **f.:** Lionel Lindon - **eff. f. spec.:** Gordon Jennings, Harry Barndollar - **scg.:** Hal Pereira, Henry Bumstead - **mo.:** Eda Warren - **int.:** William Holden, Nancy Olson, William Bendix, Don Taylor, Arthur Franz, Darryl Hickman, Peggy Webber, Moroni Olsen, Jack Gregson, Jack Kelly, Don Dunning, Jerry Paris, Charles Meredith, Philip Van Zandt - **p.:** Joseph Sistrom per la Paramount - **o.:** U.S.A., 1951 - **d.:** regionale.

SWEET SMELL OF SUCCESS (Piombo rovente) — **r.:** Alexander Mackendrick - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Morando Morandini a pag. 64 e dati a pag. 63 del n. 12, dicembre 1957.

THREE GODFATHERS (Il texano già : **In nome di Dio)** — **r.:** John Ford - **s.:** Peter B. Kyne - **sc.:** Laurence Stallings, Frank Nugent - **f.** (Technicolor) : Winton Hoch e Charles Boyle - **m.:** Richard Hagemann - **scg.:** James Basevi, Lowell Farrell - **mo.:** Jack Murray - **int.:** John Wayne, Pedro Armendariz, Harry Carey jr., Ward Bond, Mae Marsh, Jane Darwell, Ben Jonhson, Guy Kibbee, Dorothy Ford, Mildred Natwick, Charles Halton, Hank Worden, Jack Pennick, Fred Libby, Don Summer, Michael Dugan, Gertrude Astor, Francis Ford, Ruth Clifford, Eva Novak - **p.:** John Ford e Merian C. Cooper per la Argosy Pict. Corp. - M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1948 - **d.:** regionale.

UNFORGIVEN, The (Gli inesorabili) — **r.:** John Huston - **d.:** Dear-Fox.

Vedere giudizio di Tullio Kezich e dati a pag. 80 del n. 1, gennaio 1961.

UNION STATION (L'ultima preda) — **r.:** Rudolph Maté - **s.:** Thomas Walsh **sc.:** Sydney Boehm - **f.:** Daniel L. Fapp - **m.:** Irvin Talbot - **scg.:** Hans Dreier, Earl Hedrick - **mo.:** Ellsworth Hoagland - **int.:** William Holden, Nancy Olson, Barry Fitzgerald, Lyle Betteger, Jan Sterling, Allene Roberts, Herbert Heyes, Don Dunning, Fred Graff, James Seay, Parley E. Baer, Ralph Sanford, Richard Karlan, Bigelow Sayre, Charles Dayton, Jean Ruth, Paul Lees, Harry Hayden - **p.:** Jules Schermer per la Paramount - **o.:** U.S.A., 1950 - **d.:** regionale.

VERTIGO (La donna che visse due volte) — **r.:** Alfred Hitchcock - **d.:** Paramount.

Vedere giudizio di L. Autera e dati a pag. 33 del n. 4, aprile 1959.

YELLOW SKY (Cielo giallo) — **r.:** William Wellman - **s.:** W.R. Burnett - **sc.:** Lamar Trotti - **f.:** Joe Mac Donald - **m.:** Alfred Newman - **scg.:** Lyle Wheeler, Albert Hogsett - **mo.:** Harmon Jones - **int.:** Gregory Peck, Anne Baxter, Richard Widmark, Robert Arthur, John Russell, Henry Morgan, James Barton, Charles Kemper, Robert Adler, Harry Carter, Paul Hurst, Victor Kilian, William Could, Norman Leavitt, Hank Worden, Jay Silverheels, Chief Yowlachie - **p.:** Lamar Trotti per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1948 - **d.:** regionale.

IN COPERTINA: Karel Fiala in *Limonadový Joe* (t.l.: Joe Limonata) di Oldřich Lipsky (Cecoslovacchia), premio « Concha de oro » a San Sebastiano.